

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 43
January 2020

CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE 40

July 2018 / Julio 2018

Lehman College – City University of New York

CIBERLETRAS 40 – INDICE

ENSAYOS / ESSAYS

Gabriel Cabello

Del icono a las voces. La perspectiva de la grieta entre *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais y *Fractura*, de Andrés Neuman.....1-14

Rosana Díaz-Zambrana

Los fantasmas de la nación colonial puertorriqueña en el filme *Los condenados* (2012)15-29

Michel Nieva

La periferia de lo humano: vínculos entre la producción científica del indígena y las representaciones literarias de monos antropoides, parlanchines y melancólicos 30-46

Frank Otero Luque

Postulados de (re)construcción de la nación peruana: el "saber" de Clorinda Matto, el "poder" de José Carlos Mariátegui, y el ayni como fórmula conciliatoria47-63

Georg M. Schwarzmann

Latin America as a Bio-region: An Ecocritical Approach to José Martí's "Nuestra América" 64-75

Araceli Tinajero

Las cartas de José Martí y los tabaqueros de Tampa y Cayo Hueso..... 76-86

RESEÑAS/REVIEWS

Marina Aguilar Salinas

Antonio Castillo Gómez, *Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro* 87-92

Andrés Arteaga

Héctor Hoyos. *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*..... 93-97

Jorge Camacho

Nosotros, los herejes. Marta Hernández Salván, *Minima Cuba. Heretical poetics and power in Post-Soviet Cuba*98-103

Rodney Williamson

José Luis Fernández Castillo, *El ídolo y el vacío. Octavio Paz y las transformaciones de lo divino.* 104-107

Del icono a las voces. La perspectiva de la grieta entre *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais y *Fractura*, de Andrés Neuman

Gabriel Cabello

Universidad de Granada

Habría que inventar perspectivas en las que el mundo se invierta, se extrañe, muestre sus grietas y roturas, se exhiba tan indigente y distorsionado como aparecerá alguna vez a la luz mesiánica.

(Th. W. Adorno)

Un yo plural y una sola sombra.
(Borges)

I

La voz se mantiene firme, precisa. Repite con parsimonia un mismo enunciado. Contrapuntea el ritmo de la imagen en movimiento: lo corta, lo fractura, lo contradice. Abre una brecha entre el caudal de imágenes y la palabra, invirtiendo el sentido de lo que vemos. Impasible, la voz de Eiji Okada, «Hiroshima» en *Hiroshima mon Amour*, la película que en 1959 Alain Resnais filmó sobre los traumas de una pareja de supervivientes de la Segunda Guerra Mundial, se eleva por encima del transcurrir de ese «tren de sombras» que, antes que ninguna otra cosa, siempre e inevitablemente es el cine.

Se escucha, también, otra voz. Pero Emmanuelle Riva, «Nevers», la amante de «Hiroshima» en esta primera secuencia donde las imágenes mentales se superponen a los cuerpos y obliteran los abrazos, habla de un modo opuesto. Su voz no hace sino acompañar el decurso de las imágenes en movimiento: las marca, modula su sentido; actúa como un aliento que se condensara en flujo audiovisual. «Nevers», esa actriz que ha llegado a Hiroshima para rodar una película sobre la paz, cuenta que ha visto «todo» en Hiroshima; hasta «cuatro veces» ha visitado el museo de la ciudad. Pero su descripción de este comienza diciendo menos de lo visto allí sobre Hiroshima que de la idea misma de visita. Pues lo primero que «Nevers» ha visto allí es «a la gente paseando». Y porque al mismo tiempo que ella habla, y como si filmase la girola de una iglesia medieval por la que los peregrinos circulan en torno a las reliquias, la cámara se suma a la voz y se desplaza siguiendo los pasos de los visitantes: los acompaña en su movimiento circular en torno a un centro, en torno al motor invisible de un movimiento cultural. Hasta que los deja atrás. Hasta que los abandona para continuar a su propio ritmo en un largo travelling mediante el que se filman, se registran los objetos que nutren el archivo de la catástrofe nuclear.

Lo recuerda con precisión Catherine Perret: el museo es, ante todo, un ritmo (“Cine archivos” 64). Y la continuación lógica de ese ritmo, de ese *tempo* del museo, es el archivo audiovisual. La cámara se desplaza así por las salas repletas de vestigios, y la voz de Emmanuelle Riva escolta su recorrido relatando lo que ha visto entre las ruinas, los testimonios y las explicaciones. Habla incluso del inmenso calor (¿se puede acaso “ver” el calor?) que debió sentirse en la Plaza de la Paz. Pero la voz de Okada sigue insistiendo en su ritornelo: “Tú no has visto nada en Hiroshima”, repite. *Tu n’as rien vu à Hiroshima. Rien.*

Una objeción insalvable. Ya que, en efecto, ¿quién podría ver algo allí donde sólo hay lugar para lo destinado a convertirse en ejemplo, en icono, toda interpretación prescrita por el lugar común? «Nevers» e «Hiroshima» saben que sus vidas transitan también por otros pliegues. Los que irremisiblemente se dejan ver en su condición de dobles víctimas: él, superviviente azaroso de Hiroshima, condenado a la determinación del horror, pero también a arrastrar la vergüenza de no haber muerto con los suyos; ella, una joven en la Francia ocupada que sin embargo se convirtió, movida por el amor adolescente hacia un soldado alemán, en ejemplo de la traición. Dos víctimas culpables. Dos ejemplos fallidos.

No puede extrañar que ambos se vean compelidos a rebelarse contra la conversión del horror en icono, rebelión que en *Hiroshima mon amour* ocurrirá en el lugar vacío donde sus traumas, asimétricamente, se conectan. Como escribía Deleuze, ambos personajes parecen venir de la muerte, y sólo en ese espacio entre la muerte de la que provienen y la muerte final del deseo («en algunos años, cuando te haya olvidado... me acordaré de ti como del olvido del amor mismo») pueden dos seres llegados de regiones del pasado inconmensurables encontrar un terreno común, “como si ahora la memoria se volviera mundo y se independizara de sus personajes” (Deleuze 154). Un terreno que aparece al modo de una falla en el discurrir temporal, como en la escena en que “Hiroshima” acepta ocupar el lugar del soldado alemán muerto para que «Nevers» hable literalmente desde el pasado. Lo dejó claro la propia Marguerite Duras, autora de los diálogos: desde la primera escena se manifiesta “la imposibilidad de hablar de Hiroshima”. Salvo que Hiroshima deje de ser el tema y se torne únicamente el marco del abrazo. Un abrazo cotidiano, pero que acontece bajo la luz implacable de un lugar “conservado” por la muerte, que fuerza el que toda conversación verse, de modo indiscernible, “a la vez sobre sí mismos y sobre Hiroshima” (Duras 10-12).

Es quizá por tener lugar en ese espacio conservado por la muerte, por lo que en la escena inicial los cuerpos abrazados no están solamente desnudos, sino también cubiertos de ceniza: como si acabaran de ser extraídos de la excavación de un desastre, inseparables de un estrato arqueológico. Pues las operaciones de la memoria son en primer lugar una excavación en el palimpsesto del presente, que deje aflorar un estrato del subsuelo donde el pasado permanezca activo. ¿Y cómo habría de excavarse en el presente que siguió a 1945 sino rasgando en primer lugar la superficie del archivo audiovisual, arruinando la pretensión de formatear las biografías y la historia a través del ritmo de sus iconos? Hacia el final de la película, una pelea de pareja nos traslada a un local nocturno donde un estandarizado gigoló intenta, en un inglés macarrónico, seducir a “Nevers” mientras que “Hiroshima” los contempla con un gesto maldito propio de Humphrey Bogart. El local donde tiene lugar esa escena se llama *Casablanca*. Hiroshima, la ciudad donde más radicalmente fue testado lo real de la historia del siglo XX, ha sido recubierta por un último sedimento: la red de afectos globales tejida por el archivo. Sólo rasgándola, atravesándola, podrá indagarse en una identidad imposible de pensar sin una operación arqueológica, en una memoria cuyo origen no puede ser otro que una grieta.

II

También el señor Watanabe, el protagonista de *Fractura*, la reciente novela de Andrés Neuman, sabe que remontar el curso de la memoria es adentrarse en el dominio de lo invisible. Y que sólo en tanto que grieta, en tanto que fisura siempre a punto de desestabilizar lo percibido, permanece la memoria a salvo de quedar obliterada en el flujo del archivo audiovisual. Una íntima inquietud altera a Watanabe. El miedo a que su pantalla interior, aquella donde se han inscrito las trazas de su irregular identidad, se transforme y, como resultado de una extraña y brutal inversión, quede reducida a un efecto, a una suerte de exudación del *continuum* monstruoso del archivo: “Con el paso de los años y la superposición de las imágenes, su memoria también empieza a parecerle una película. Su vivencia directa de la *genbaku* ha sido atravesada por la iconografía ajena y las ficciones colectivas” (239). Por eso, Watanabe entiende que la memoria de la catástrofe nuclear es incompatible con la conversión de ésta en icono. Y por eso, en el día del 50 aniversario de la bomba, con los medios de comunicación entregados a glosar la efeméride, Watanabe sólo rompe su silencio para confesar:

...que le jodía mucho que la bomba se hubiera convertido en una especie de icono. Político, de paz o lo que fuera. Ya no era algo real. Que hoy todo el mundo denunciaba las bombas. Así, en abstracto. Porque nadie quería pensar en las quemaduras, el pus, las cicatrices, los tumores (417).

Yoshie Watanabe estaba en Hiroshima el 6 de agosto de 1945 cuando, a las 8:15 de la mañana, el *Enola Gay* lanzó la bomba que elevó la temperatura en su hipocentro a más de 3.000 grados y generó un huracán de 120 kilómetros por segundo, instante que él apenas recuerda mediante una constelación de fragmentos (la piel de la espalda que ardía, el amarillo del muro contra el que se abrochaba un zapato, la desobediencia a su padre gracias a la que, azarosamente, salvó la vida); asimismo, estará en Tokio cuando, el 11 de marzo de 2011, se produjeron el terremoto y el tsunami que desencadenaron un desastre nuclear en Fukushima. El conjunto de su existencia queda así enmarcado por estas dos fechas: la que cifra la génesis de un recuerdo insistente (la de quien sobrevivió a su padre en Hiroshima; a su madre y sus hermanas en Nagasaki) y la que señala su repetición no ya psíquica sino real, repetición que lo impulsará a adentrarse en el corazón radiactivo de Fukushima. Entre ambas se

extiende una biografía que nos cuentan las cuatro mujeres con las que convivió, quienes se acordarán de él con ocasión de las noticias de Fukushima o gracias a la llamada de Pinedo, un periodista argentino cuya investigación sobre el tema nuclear se termina convirtiendo en una obsesión por Watanabe.

Dicha biografía va a estar marcada por la repetición, terminando de hecho por confundirse con un deseo de repetición, en el límite mismo del impulso de muerte. Si, siendo aún estudiante en París, Watanabe oculta a Violet su relación con Hiroshima, ello será porque “de ningún modo quería reducir su identidad a esa tragedia”, porque “ya había sufrido suficiente en el pasado... como para sacrificar su futuro” (53). Pero muchos años después, en el Madrid en que se despedirá de su largo periplo por Occidente, Carmen podrá decir de él que “sólo veía lo que iba quedando atrás. Como si corriera de espaldas” (418); y que la jubilación “le llenó de pasado, como si la memoria le hubiera crecido de repente” (436).

La vida de Watanabe, que conoceremos por la huella, siempre modulada por aquellos en quienes se imprime, que ha dejado en otros, transcurre atravesando fronteras geográficas, culturales y lingüísticas. A mediados de los años cincuenta, marcha a estudiar economía a París, donde conoce a Violet y donde empieza a trabajar para *Me*, una empresa de televisores; casi una década más tarde, *Me* lo destinará a Nueva York, donde tendrá una relación con Lorrie, y, a comienzos de los ochenta, a Buenos Aires, donde su vida se cruza con Mariela. En plena euforia de los fastos de 1992, Watanabe se traslada a Madrid, ciudad que dejará —y con ella a su última pareja, Carmen— para regresar a Tokio en 2004, tras los atentados del 11 de marzo. Cinco ciudades, cuatro mujeres y una vida que no logra escapar a la repetición que la atenaza; o que no alcanza a formular el modo en que la repetición le hubiera permitido hacerse cargo, y así, quizá, zafarse, de tal destino. Hacia el final de la novela, cuando Watanabe —quien, al no haber visitado y así honrado Hiroshima y Nagasaki, cree “haber incumplido una promesa que no llegó a hacer” (241)— decide adentrarse en Hirodai, el “subsuelo” del corazón de Fukushima, alcanza a ver con claridad que en su deseo de viajar allí hay en juego algo que lo define radicalmente: “Tiene la intuición de que debe conocer ese pueblo. De que, en algún sentido, está eligiendo entre dos direcciones de su memoria” (390). Pues en esta novela donde los caminos, desplegados como surcos en la exterioridad del espacio, se entreveran con los pliegues de la memoria, avanzar es de modo explícito transitar precariamente por los suplementos que, al tiempo que las subrayan, vuelven habitables, transitables, las grietas. A Watanabe los caminos le han sucedido, y su decisión es casi un *fatum*: “El señor Watanabe arranca el coche y avanza entre las grietas” (391)

Tal es el destino que finalmente acepta: avanzar entre las grietas; recorrerlas. Los verbos son precisos. Pues una grieta se hurta a la percepción y remite al movimiento. No puede, en puridad, contemplarse; no se extiende para mostrar, como un cadáver, su anatomía. Más bien, una grieta es una discontinuidad en el espacio, una especie de lazo invisible que anuda las cosas con el tiempo: que registra la huella de sus accidentes pasados; que amenaza con su ruina futura. Como Watanabe piensa al ver los desperfectos que su colección de banjos ha sufrido tras el terremoto: todas las cosas rotas “tienen algo en común. Una grieta las une a su pasado” (25). A su pasado. De modo que esa fisura que escapa a su fijación como presencia remite al mismo tiempo a la singularidad: es el registro, la marca de una vida. Por miedo a que su nodriza Euriclea lo identifique, en el canto XIX de la Odisea el retornado Ulises busca permanecer en la sombra. Pero si la sombra puede ocultar la imagen perceptible de un rostro, no puede hacerlo con una cicatriz (suplemento que recubre y subraya una herida) que se toca, que se recorre: que

permite a Euriclea reconocerlo de inmediato; que da pie al narrador para ofrecer la identidad de alguien, Ulises, herido en la infancia por un jabalí, no como epopeya gloriosa, sino como relato, en palimpsesto, de la vulnerabilidad (Gruia 9-11).

Pero la pregunta surge entonces de inmediato. ¿Cómo representar una grieta en cuanto tal? ¿Cómo producir una imagen de aquello que, lejos de ofrecerse a nosotros como un objeto, llega precisamente para violentar la estabilidad de la percepción? Tendrá necesariamente que ser introduciendo el movimiento de la memoria y el deseo, como un ritmo que se superpone y altera la forma visible. Transformando la percepción en figuración, abriendo lo visible a ese movimiento; a la esfera, fantasmática, de lo visual (Cabello, "Figura" 13). Convirtiendo la representación en práctica de un "arte de la memoria" que la modernidad quiso menospreciar y el archivo arrasar. Lo que requiere, claro, de una operación que ha de apoyarse precisamente en las fisuras, en las grietas que permitan al deseo y la memoria abrirse paso: en la marca en que tiene origen toda imagen (analógica); en la huella, la singularidad radical que, al tiempo que lo genera, se resiste a su inclusión en el icono, que arruina su formación y, con ésta, el formateo de la experiencia en el *continuum* del archivo. Dos veces hablará Lorrie sobre fotografía, paradigma de esa imagen rasgada, abierta. Meditando sobre la cicatriz que le ha quedado tras su operación de pecho, Lorrie concluye que esa huella de la enfermedad la humaniza. Pues esa marca lo que escapa a la fijación del propio cuerpo como fetiche, lo que abre la puerta a la aparición de la verdadera identidad, por lábil que ésta sea. Tanto más para quienes se han visto transformados en su propia imagen serial:

El otro día leí un reportaje sobre la última sesión de Marilyn. Ahí supe que la diva de las divas, incluso ella, tenía una cicatriz en el vientre. La habían operado de la vesícula. ¡Así que Marilyn también tenía vesícula! Lo que vio aquel fotógrafo que la retrató casi desnuda (ningún desnudo es total, si lo piensas bien) no aparece en las fotos. Sin embargo, eso era lo que la distinguía. No su trasero. O sus tetas, que tampoco eran nada del otro mundo. Sino el corte. Su marca. Ese tipo salvó a Marilyn antes de su muerte. La transformó de nuevo en Norma Jean. (177-78)

Pero también Lorrie reflexiona sobre el tipo contrario de fotografía, la que se propone ofrecer un documento, como la foto de la niña del napalm en Vietnam. Y, a pesar de que la fotografía hizo ver que, aunque Vietnam quedase "lejos de nuestros dormitorios", los niños realmente morían allí, también en ella el icono se forma al precio de ocultar la marca, su envés: "La niña tenía la espalda abrasada. Y en la foto su espalda no se ve. El pasado no se ve. Sólo un presente insoportable, exigiendo explicaciones. Esa elipsis en la foto, que va del ojo a la memoria, fue puro periodismo" (215). Pues esa marca que Lorrie no encuentra en el icono periodístico (y que arruinaba el icono mediático de Marilyn) remite a un aquí y ahora en el pasado, a una acción del tiempo real que continúa presente en tanto que huella. No se trata de un elemento localizable y reconocible por todos, sino del nexo que articula ese aquí y ahora con otro, con la contingencia específica de quien se ve, por decirlo con Roland Barthes, «punzado» por ella: un gozne, una bisagra entre experiencias, una «conexión dinámica» (Peirce 154) entre el objeto al que es contiguo y la memoria del espectador ante quien se presenta como de signo. Por eso, cuando Watanabe busca en marzo de 2011 algunos vídeos caseros ("grabados a distancia, con el pulso inseguro, borrosos") de la explosión en la planta nuclear y ve el hongo por segunda vez, la expresión déctica nos deja claro que la imagen se duplica, que se repite para confirmar que su naturaleza no reside en la analogía perceptible, sino en la experiencia del enunciador, de quien ve ese hongo: "Ve la forma del humo. Esa forma.

El hongo que se abulta. Ese hongo. La cabeza de la nube hinchándose, hinchándose también en su cabeza. Creciendo como un quiste” (34). El demostrativo enfatiza el momento vivido, la contingencia que no podrá reproducirse de modo abstracto, que se da forzosamente como fragmento ubicado, como un quiste, en la mente de quien la experimenta. El miedo de Watanabe a la colonización de la pantalla interior de su cerebro es en el fondo un contradictorio miedo a que ese deíctico, sobre el que gravitan su dolor y su identidad misma, desaparezca.

Nada de extraño hay por tanto en que Watanabe, a través de la voz del narrador, describa la bomba en términos que podrían haberse aplicado a la fotografía. Watanabe recuerda Hiroshima como un hueco, como un plano borrado que deja ante él un paisaje que ya no conforma una imagen, sino “un vaciamiento”, “el negativo del cielo” (99). Su efecto no aparece como algo representado, sino como un resto abrasado, una paradójica oscuridad producto del exceso de luz. En el Atolón Bikini, los testigos describieron las pruebas nucleares como “la salida de un segundo sol” (136). Y el sol, huelga decirlo, quema a la vez que ilumina: “Necesitaban sombra para los quemados... Ni una sola nube amortiguaba los rayos. ¿Qué era el buen tiempo? El sol golpeaba. El sol” (106). ¿Y no dijo en 1839 Jules Janin, apuntalando un antiguo lugar común sobre la fotografía que la fotografía era producto del sol mismo, y que “ninguna mano humana podrá dibujar como el sol”? Al margen del antropomorfismo, la imagen fotográfica fue en principio mitológicamente concebida no como signo, sino como resultado de un proceso de autogénesis natural (Edwards 14). Como resultado de una acción química que, como ejemplificará después Antonioni en *Blow up*, escapaba a lo perceptible mismo.

Si el desastre nuclear se confunde peligrosamente con la catástrofe natural, no es sólo por el relato interesado de quienes querían ocultar la responsabilidad de la guerra, sino también por su violación del antropomorfismo, por el carácter infra-orgánico de los isótopos radiactivos que provocan el mal invisible como una fiebre enigmática que inunda lo real, que es lo real: el aire mismo de un mundo transformado por completo en axila que registra la fiebre (384). Después de todo, también Kenzaburo Oé había finalizado los *Cuadernos de Hiroshima* (1965) reflexionando no ya sobre la maldad —y la estupidez— de que unos humanos destruyesen a otros, sino sobre la mutación de carácter natural que, a través del mal de la radiación, podía potencialmente arruinar a la especie misma, hacerla mutar hasta el punto de que dejara de ser humana: “sustituida por seres con la sangre y las células tan arruinadas que ya no se les podrá llamar humanos” (Oé 201). Son así lógicos los temores de Watanabe a la aparición de un real que escapa a la forma humana, como su miedo a los rayos y radiaciones de los detectores del aeropuerto, que “lo hacen sentirse expuesto, desarmado” (276). A un fondo que trasciende todo antropomorfismo, capaz de impresionar placas de rayos X herméticamente cerradas (Oé 140); que, operando por debajo del icono y de los sujetos, transforma a los héroes en instrumentos de registro, en superficies de inscripción, en meras placas fotográficas que, ante una fuga radiactiva, “no protegen a nadie, sólo se anticipan. Funcionan como sismógrafos” (120).

Un icono tiene la pretensión de comportarse como un héroe allí donde ya no es posible serlo. Sólo queda la posibilidad de penetrar por sus fisuras, por sus heridas (Cabello, “La herida en la imagen” 203); de suplementarlas con el deseo de quien mira, con la ficción verbal en que éste se articula. Es decir, adoptando otra perspectiva: la perspectiva de la grieta. O, lo que es lo mismo, la perspectiva del ojo de Kioko. Vecina de los tíos de Watanabe, Kioko había perdido la visión de un ojo como efecto de las radiaciones de Nagasaki: “Una tarde, por fin, se atrevió a preguntarle por su ojo derecho.

Kioko pareció extrañamente complacida. Según ella, no estaba perdido. Ahora, le explicó, sólo miraba hacia dentro. Hacia el fondo del ojo" (269). Hacia allí, hacia esa especie de cámara oscura, teatro donde emerge y adopta un rol todo lo que el ojo alcance a ver, habrá entonces que dirigir la mirada.

III

Un doble movimiento atraviesa *Fractura*. Está, por un lado, el que lleva a la memoria privada a coincidir con la exterioridad histórica: la repetición de una catástrofe nuclear confluye con el regreso del pasado personal; el discurso pronunciado por Akihito hace que los términos similares empleados por Hirohito seis décadas antes vengán a la memoria de un Watanabe que, en su viaje final al corazón de Fukushima, comienza a preguntarse si sus pensamientos no serán reiterativos, si no "se estará convirtiendo en uno de esos ancianos que se repiten sin darse cuenta" (370). Como si su propia vida y la historia vinieran a estrellarse con un mismo límite, más allá del cual se descompondrían, la ruina de un ser humano confluyendo con de la humanidad entera. Como si estuviera alcanzando ese lugar que en el pequeño pueblo de Aneyoshi anunciaba un inútil cartel preventivo: "*Que nadie construya su casa más allá de este punto*" (122). Pero otro movimiento se cruza con el primero: el de Watanabe buscando durante toda su vida la indefinición, en el fondo otro intento de olvido. Mariela decía de él que "el pobre necesitaba estar en varios lugares al mismo tiempo", que "tenía la ilusión de la mezcla, que quizá te lleva a la soledad por caminos distintos al exilio" (294). A él mismo no le importaría le llamasen *gaijin-san*, "señor extranjero" (147), una vez regresado a Tokio, donde rehúye antiguas amistades que no le dejarían permanecer como exiliado (152). Y es que permanecer como una persona indefinida quizá sea "una artimaña para que, en caso de catástrofe, alguna de sus vidas sobreviva" (238). Diluir los contornos, ser potencialmente muchos. Con el sólo fin de esquivar la catástrofe.

De ahí que Watanabe, a quien su condición de superviviente de la bomba provoca vergüenza (por no haber hecho nada especial para salvarse, por no haber hecho nada para salvar a los demás), nunca se inscribiera en el censo de los *hibakusha*. Prefirió así instalar su propio e inútil cartel preventivo, como si dijera: *dar la espalda a este punto*. Y dar la espalda a pesar de las dudas. A pesar de que no puede dejar de preguntarse por el valor de esa inscripción, por si inscribirse le hubiera hecho sentirse dignificado o estigmatizado, si "cerraba las grietas" o "volvía a abrirlas"; por si fue un cobarde rechazando la vida anterior o fue valiente al apostar por la nueva y trabajosamente construida (268); por si su renuncia a instrumentalizar sus padecimientos en la guerra fue por consideración a las víctimas menos afortunadas o si fue porque, al callar, impedía a los "recuerdos dañados" instalarse en su nuevo presente (236). Dar la espalda, en definitiva, teniendo menos claro lo que se desea que lo que se quiere evitar. Quizá Carmen acertó al asociar su manía de coleccionar banjos no con el amor al orden sino con el pánico al desorden, pues de hecho el exceso de orden apela menos a la construcción de un mundo propio que a una cesión de identidad: "cuando ordenas demasiado las cosas, les pasa algo raro. En vez de dominarlas, dejan de ser tuyas. Podrían ser de cualquier otro" (411). Esos banjos que habían de estar siempre afinados, pues "si no los afinas, sufren", le había dicho a Violet, aunque ella sabía bien que quien sufría era él: "Cada vez que los miraba en silencio, se imaginaba un concierto de instrumentos desafinados. Y la idea le resultaba tan intolerable que no tenía más remedio que ponerse a revisarlos, clavija por clavija" (68). Una colección de banjos como un dique. Como un modo de conjurar el desorden radicalmente intolerable al que durante toda su vida estuvo expuesto.

¿Cómo entonces no identificarse, aunque fuera desde el rechazo, con aquel periodista de su misma edad y origen que apareció un día de 1963 en televisión? Kenzaburo Oé había decidido abandonar la conferencia mundial sobre armas nucleares, enredada en tensiones políticas y despreocupada de los efectos causados en sus víctimas, para adentrarse en Hiroshima y escuchar las voces de éstas. Y Watanabe sabía que coincidía con él en todo, salvo en la dirección en la que iba a conducir su común preocupación. Él se sentía lejos de incorporar las lecciones del respeto o la dignidad que Oé encontraba en las víctimas de la experiencia humana más cruel de la historia, depositarias, según los *Cuadernos de Hiroshima*, del significado profundo de los términos dignidad, humillación y vergüenza (Oé 113): “No percibía en sí mismo ningún ennoblecimiento por todo lo sufrido, todo lo perdido. Lo único que retenía, con salvaje claridad, era el temor, el daño, el rencor, la vergüenza” (138). De esos tres términos, apenas uno cobraba en él su dimensión plena: la vergüenza. La vergüenza, un sentimiento arcaico e inseparable de la colectividad, la aparición del nosotros con cuya existencia tácitamente contamos desde los primeros abrazos infantiles bajo la forma de la piel súbitamente enrojecida (Perret, *L’enseignement* 146). Un plural al que Watanabe se entregará cuando, cuarenta y ocho años después, decida, mientras piensa “en la repetición de las tragedias o en la tragedia como repetición” (247), viajar a Fukushima y adentrarse por sus grietas. En el equipaje, viajando con él, el libro de Oé.

La repetición de la catástrofe de 2011 había puesto ante él la posibilidad de un orden otro, de resolver en otra dirección sus dudas. Con el terremoto, sus banjos se agrietaron. Se preguntó entonces hasta qué punto un daño es reparable, y si no valdría la pena hacer algo diferente: no disimular, sino integrar en la restauración los desperfectos. Y pensó en el arte japonés del *kintsugi*, que venía interesándole cada vez más: el arte de reconstruir objetos cerámicos recubriendo las grietas de polvo de oro, exponiéndolas a la vez que cerrándolas. El *kintsugi* es una operación de repetición, pero devuelve a un objeto su unidad sin abolir las fisuras, sino dándoles una nueva oportunidad como superficie; que no para, como el sudoku, el tiempo, sino que “venera la experiencia del objeto” (142) y la integra en una nueva apariencia. De entre los tipos de memoria que distinguía Mariela, los relacionados con el trauma (la del relato oficial inscribiéndose sobre recuerdos que se quieren ocultar y la que se congela en un momento clave) y el relacionado con el placer, que omite deliberadamente una parte de la historia, sin duda Watanabe había optado durante toda su vida por el segundo. Un poco como Lorrie, invirtiendo el uso de la repetición continua por los actores, sugería al preguntarse si, omitiendo algo muchas veces, terminaba por desaparecer de la memoria (206). Pero el *kintsugi* incorporaba un tercer término en su operación: asumía que no hay olvido efectivo sin memoria. Que, al igual que ese extraño precursor del psicoanálisis que fue Kant sugería al anotar “Acordarse de olvidar a Lampe” (Moscoso 275), sólo una repetición que de algún modo recrease las grietas invisibles que constituían el centro vacío de una fractura podía evitar su presión sobre el presente, sobre esa entidad lábil que es uno mismo.

Convirtiendo la herida en cicatriz, que es su repetición suplementada: “Trauma, huella de una herida, tejido fibroso visible o invisible que reemplaza real o alegóricamente una pérdida de sustancia que por tanto no está perdida sino reemplazada, inflamación mnésica” (Cixous 189). El arte del *kintsugi*, o quizá el arte en general, como suplemento. Como práctica de un arte de la memoria que la reconstruye a contrapelo, sin quedar paralizada en el recuerdo traumático pero sin ocultarlo. La grieta es el lado negativo del fragmento. Y el fragmento promueve siempre una especie de voluntad de sinécdoque, el impulso de asomarse a un vacío, de completarlo proyectándose sobre él. Llegando a la prefectura de

Fukushima, Watanabe imagina la vida cotidiana de la ciudad antes del terremoto: “Quizá la elocuencia de los restos consista en eso, en la necesidad de completar lo que se ve. En deshacer la resta” (354). Describe así la relación fetichista, parcial, que el fragmento genera con el mundo. Una relación en la que el todo oculto, aquello que ha sido restado, debe sustituirse por una proyección del sujeto. Y el hecho es que el funcionamiento de la memoria tiene en su núcleo al fragmento, acaso un detalle irrelevante, ajeno a la narración y al sentido, como ocurre con la de un Watanabe capaz de recordar sólo trazas del día de la explosión. Pues, como decía Pavese, no se recuerdan los días, sino los instantes. En la lógica del fragmento, es el todo el que resulta legitimado por la parte (Muñoz Millanes 45). Y en el *kintsugi*, la apariencia resultante de esa proyección que el fragmento reclama está hecha de fragmentos visiblemente no reconciliados en lo real, de la fractura que es lo real. Sólo que aquel sol que abrasaba y convertía las cosas en su negativo refulge ahora, por el contrario, desde el fondo de cada grieta. Se convierte en superficie, en imagen.

Una imagen, apariencia pura, belleza incluso en el estricto sentido kantiano. Como dice el señor Satō mientras muestra un cuenco resquebrajado que “irradia oro desde la base, como si sostuviera un árbol de sol”: “Mire, dice el dueño, mire que grietas más bonitas” (463). Pero una belleza que incluye su propia fragilidad, memoria invisible a la que se da ahora forma. Algo más, por tanto, que una mera imagen visible: la necesidad de volver antropomorfo (sensible, un objeto) lo real (de la biología, de la historia), y así conjurarlo. Quizá en el fondo toda práctica artística es una versión del modo de hacer del *bricoleur* de Lévi-Strauss, de la necesidad de elaborar un modelo reducido del mundo, tanto más evidente cuando lo que está en juego es conjurar un tipo de mal, la enfermedad nuclear, que escapa a la escala humana y pone radicalmente en primer plano la pregunta de por qué queremos que el mundo se nos parezca (VVAA 13). Operación de mimesis configurada como un pliegue: que, como acto de representación, se haga cargo de la fisura que late en lo real de la historia, que la suple en una operación específicamente humana capaz de reconciliarla en apariencia; que, en tanto que acto de memoria, se haga cargo de que esa fisura inunda al yo, de que no hay yo sin fisura, de que quizá el ser humano se distingue precisamente por ser esa fisura.

Una práctica, en definitiva, para poder seguir viviendo. Si mostrar las cicatrices es, tanto en *Hiroshima, mon amour* como en *Fractura*, el modo en que las biografías se conectan y ese trabajo de dar forma (y figura) humana a una grieta inaprehensible puede aún servirse de la imagen baudeleriana de la consideración de la naturaleza como un “bosque de símbolos”, se tratará ahora de un bosque donde los árboles astillados o calcinados muestren los vestigios “de todos los rayos y de todos los incendios de la historia” (Didi-Huberman 85). Modular ese fondo, esa fractura que cifra un Watanabe incapaz de ver su espalda y que se dilata hasta conectarse con ese otro fondo, límite de nuestra capacidad de destrucción, que para Oé despertaba el temor por la supervivencia de la forma humana misma, no supone tanto alcanzarlo como cercarlo. Algo así como repetir. No nombrar, sino modular mediante un adverbio ese flujo inaprehensible que, como el agua que unifica y recorre las oquedades del planeta desde Fukushima a Buenos Aires, se lleva las cosas:

...al fondo, más al fondo, adonde los fragmentos se reúnen. (487)

IV

Piensa Watanabe que Masuji Ibuse, antiguo autor de panfletos belicistas, quizá estaba intentando expiar sus culpas cuando emprendió con *Luvia*

negra “la otra escritura de la guerra” (237). En esa novela, el intento de ocultar la presencia en su sobrina casadera de la “enfermedad de la radiación”, la posibilidad de que ella misma (su cuerpo, sus células) sea la enfermedad, lleva a un hombre a escribir un diario de los días finales de la guerra. A través de él, se escucharán los testimonios reales, las voces de las víctimas.

Para que nos digan, claro. Pero también las voces, sus modulaciones de la respiración, como la última traza de humanidad que sobrevive y se cuela entre las grietas allí donde el sentido se arruina. Kenzaburo Oé sabía que nadie guardaba memoria de las víctimas con más exactitud que las computadoras de IBM (Oé 65). Pero la realidad de una radiación que no conocía frontera alguna, ni la de la memoria humana, es descrita a renglón seguido de un poema de Tamiki Hara cuyos últimos versos aluden al gemido: «el gemido de un ser humano/un ser humano». (Oé 140). En *Flores de verano*, un relato donde es difícil distinguir los hechos de una ficción puesta al servicio de la presentación del patetismo de esos días (Treat 151), Hara se describirá a sí mismo escuchando sus propios gritos entre la cacofonía del ruido, como si los percibiera desde la distancia. Pues es ahí, en esas voces reconocibles en la cacofonía, donde la humanidad, esa trama intersubjetiva, teje su aproximación asintótica, su límite. Donde modula, un aluvión de afectos movilizado, la catástrofe. Así el 11 de marzo de 2011, cuando Watanabe escucha un ruido que se espesa, que se condensa, hasta formar una palabra en el límite en que el lenguaje, ese artificio, esa prótesis, se confunde con lo natural: un murmullo recorre la multitud “igual que la corriente recorre un cable”, y a su espalda, “cada vez más cerca, cada vez más fuerte, se escucha la palabra *tsunami*” (22).

La indefinición de Watanabe tiene lugar en un mundo donde “todo pasa en todas partes” (34): un terremoto localizado en Japón traslada el eje de rotación de la tierra; la catástrofe nuclear se repite en algunos lugares y en todos los miedos; el 11 de marzo es una fecha-grieta en distintos puntos del planeta. Y en torno a esas grietas, a esa unidad-grieta del mundo, se suceden los desplazamientos de Watanabe por distintos países. Las fronteras que ha cruzado tienen el mismo efecto que los lugares en que se ha dormido: van cargando con su espesor los sueños. Y, con las fronteras, los malentendidos. Los que tienen que ver, claro, con el género, pues son cuatro mujeres con quienes ha vivido una historia de amor quienes nos hablan de él; los que tienen que ver, también, con la cultura, que trasciende a menudo las posibilidades de una lengua, como cuando Watanabe pensaba que saber español con anterioridad le iba a permitir adaptarse a Madrid rápido y, como dice Carmen, “menudo chasco se llevó el pobre” (398). Y, por supuesto, los que tienen que ver con la lengua, que lo media todo:

Más que un hablante de distintos idiomas, se sentía tantos individuos como idiomas hablaba. En francés se mostraba propenso a los rodeos, más exigente y un punto susceptible. En inglés le sorprendía su propia convicción, la seguridad con que emitía afirmaciones de una contundencia impropia de él, la naturalidad de sus ironías. Y en español, ¿cómo era él mismo en español? Quizás un tanto voluble en sus opiniones. Más risueño. Menos preocupado por su imagen. El idioma castellano, en suma, le enseñó el placer de hablar mal (262).

Las reflexiones de los personajes sobre la naturaleza traducción, sobre las palabras que atraviesan sin inmutarse distintas lenguas o sobre el lingüista como anónimo patriota de las lenguas extranjeras puntúan en *Fractura* la serie de malentendidos en que se van construyendo las “identidades” de Watanabe. Malentendidos que se relacionan a veces con la seducción, con la transacción entre géneros: según Lorrie, “más que impedir la

comunicación entre nosotros, aquellos malentendidos alimentaban mi imaginación” (163); para Mariela, “cada hueco en su discurso se convertía en una provocación erótica” (289).

Todo ello era así, por supuesto, porque en el malentendido, en la fisura que los separaba —¿y no decía Violet que “una pareja consiste en una negociación de deseos” (60), en una negociación de la diferencia?— era donde cada cual más se mostraba. Para Violet, “igual que en amor, los errores [al usar una lengua] hablan de nosotros más que los aciertos” (48); para Mariela, “igual que los traductores dejamos nuestra huella en los errores que cometemos, Yoshie y yo nos retratábamos en los malentendidos” (290). “Te entiendo más si te entiendo menos” (49), dirá a Violet el propio Watanabe, cuyo uso de los infinitivos y omisiones de artículos hablaban de un mundo que no mutaba según las circunstancias, de una frontera con la que las circunstancias tenían cada vez que negociar.

Cada una de las cuatro mujeres que hablan de Watanabe han tenido vidas y experiencias diferentes: Violet, un ama de casa francesa de la generación que “pasó del jazz al rock”, ha sacrificado sus propios objetivos en la entrega no correspondida a los hombres (71); Lorrie, una periodista norteamericana que conoce a Yoshie en esa edad en que empezaba a saber “qué hace el tiempo contigo si te quedas esperando” (161), está orgullosa de su independencia rechaza la maternidad (177); Mariela, una intérprete y madre argentina que conoce a Yoshie con una edad en la que el sexo “pasa a ser extremadamente importante, aunque por razones que ya no son sexuales” (296), será una intérprete vocacional de las inconsistencias identitarias de Yoshie y de las complejidades políticas; Carmen, una fisioterapeuta española, madrileña de ascendencia andaluza, viuda y madre, posee una vocación pragmática le hace concebir que, en lo personal y lo político, “tirar para adelante era mucho más importante que mirar atrás” (408). Y cada una de ellas incorporará esa experiencia cotidiana, más allá de la lengua, al habla misma. A un español hablado desde diferentes lenguas y diferentes mundos. Como el de Lorrie: “Ahora todas somos jóvenes tardías. O maduras felices, en estado de presunta conquista de nuestra libertad. *Go fuck yourself, darling*. Somos viejas. Y punto. Y estamos orgullosas. Bueno, no tanto” (164). Como el de Carmen: “Madre mía. No podía ni respirar de la risa que me entró. Luego él se puso a contarme una fabulilla sobre dos monjes que encuentran el sentido de la vida yendo al baño. Un no parar, en serio” (400).

Diferentes vidas que, al cruzarse con la de Watanabe, delimitan el contorno de los malentendidos. Y, de este modo, en el contacto con el otro, moldean la identidad. Mariela decía que, si quieres a alguien, “te esforzías en comprender y malinterpretás”, pues “la intención del otro se topa con los límites de tu experiencia” (289). Y es al toparse con esos límites donde se muestra aquello de sí que había permanecido invisible a uno mismo, como si uno se topara con un espejo en que mirarse la espalda: “Yoshie, dice Carmen, vio que también podía aprender mucho sobre sí mismo, porque éramos un espejo que le servía para mirarse la espalda” (412). La espalda, de nuevo. Pero la espalda reflejada en espejos irregulares, que desplazan en cada ocasión lo reflejado con arreglo a su propia textura. Como si, gracias al límite que el otro efectivo constituye, uno buceara en algo anterior a uno mismo y que sólo es visible desde esta o aquella irregularidad específica de un espejo. Labilidad de la identidad, siempre un punto más allá de la determinación objetiva del carácter. Mirando al cerezo dedicado a las víctimas de Hiroshima en Tavistock Square, Watanabe no atiende al símbolo que constituye. Se quedaba así “vacío de conclusiones”, “de algún modo aliviado”: “Anterior a sí mismo” (271).

Algo anterior a uno mismo que emerge, que se reactiva en contacto con el otro y que deja fluir un tiempo hasta entonces paralizado, otro tiempo.

Como el que debía reactivarse al leer las cartas de Prípiat, ciudad fantasma cercana a Chernóbil:

En el momento de la explosión, escucha, la edad media de sus habitantes no llegaba a treinta años. La llamaban la ciudad del futuro.

Prípiat es una tierra arqueológicamente pura. No hace falta excavar: las capas de memoria están a la intemperie. Como en esas películas donde la historia se congela y los antiguos líderes continúan presidiendo, en irónica gloria, su pequeño rincón. El edificio que más lo impresiona es la oficina de Correos. Entre el musgo y la maleza yacen todas las cartas que jamás fueron enviadas. Si alguien corriese a leerlas, imagina él, ¿se reactivaría el tiempo? (257)

La ciudad de futuro. Pero no hay futuro sin el tiempo de la memoria, sin su reactivación en contacto con el otro. Una carta no es propiamente un objeto, pues siempre está dirigida a alguien, siempre espera actualizarse, subrayando la fractura que nos separa y a la vez nos une. Un diálogo congelado, capturado en el cristal de un monólogo. En el que quien habla, quien escribe, podría leer a la parte de sí que tiene que ver con el otro. Como cuando, de modo jovial, Mariela llamaba a Yoshie, haciendo un juego de palabras con su trabajo para *Me*, simplemente “Yo”.

Cuestión de habla. Cuestión de lenguaje. De poesía, acaso, si asumimos que la tarea de la poesía era, como decía Octavio Paz, no decir “yo soy tú”, sino “tú eres mi yo” (¿y no se llama el modelo de automóvil que Watanabe alquila para adentrarse en Fukushima precisamente *Verso*?). Cuestión, en última instancia, del otro, de la perspectiva del otro. Pues, después de todo, nada hubiera sido posible sin que alguien estimulase la aparición de la palabra ajena. Sin que el entramado de grietas conectase con Pinedo, ese periodista que no nos cuenta nada pero se menciona aquí y allá como quien, con su insistencia, ha estimulado la memoria de los demás, los ha hecho hablar. Pinedo, un personaje de quien apenas conocemos unos retazos, pero que piensa haber finalmente encontrado la forma de escribir “con otra perspectiva, a otro ritmo” (448). Quien, ante la certeza de la mirada ajena que se vierte sobre él desde una mesa contigua, “siente que va asimilando la perspectiva del otro. Que la digiere en su conciencia y puede ver desde dentro y también desde fuera” (455). Aunque quizá sea al revés. Quizá fue Pinedo quien, desde su silencio, en el fondo hablaba. Quizá fue él, no Watanabe, quien estuvo realmente en el Somewhere Jazz Bar de Golden Gai, buscando allí *su* bar en compañía de Ryu Murakami, dotando de fisonomía a un lugar imaginario. Haciendo suyo el fondo, el límite cruel del siglo XX. O quizá, más acá, más esquivo aún que Pinedo, es también el lector, uno mismo. El espejo en que Watanabe busca el reflejo de su espalda de otro modo invisible; la espalda invisible que buscamos a través de Watanabe.

BIBLIOGRAFÍA

Barthes, Roland. *La chambre claire*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980

Bolaño, Roberto. "Neuman, tocado por la gracia". Bolaño, R.: *Entre paréntesis*. Anagrama: Barcelona, 2004, p. 149.

Cabello, Gabriel. "Figura. Para acercar la historia del arte a la antropología". *Revista Sans Soleil*, nº. 5, 1, 2013, pp. 6-17.

--. "La herida en la imagen y el umbral de lo visible. Nota sobre *Douleur exquise* (2003) de Sophie Calle". VVAA: *En torno al dolor en la cultura moderna*. Granada: Atrio, 2016, pp. 201-237.

Cixous, Hélène. *Manhattan. Lettres de la préhistoire*. Paris: Galilée, 2002.

Corrall, Will H, Juan E. De Castro, Nicholas Birns. *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and After*. New York/London: Bloomsbury, 2013.

Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Éd. De Minuit, 1985.

Didi-Huberman, Georges. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Minuit, 1992.

Duras, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Gallimard, 1960.

Edwards, Paul. *Soleil noir. Photographie & littérature des origines au surréalisme*. Presses Universitaires de Rennes, 2008.

Gruia, Ioana. *La cicatriz en la literatura europea contemporánea*. Sevilla: Renacimiento, 2016.

Ibuse, Masuji. *Lluvia negra*. Barcelona: Libros del asteroide, 2007.

Moscoso, Javier. *Historia cultural del dolor*. Barcelona: Taurus, 2011.

Muñoz Millanes, José. *Modos y afectos del fragmento*. Madrid: Pre-textos, 1998.

Neuman, Andrés. *Fractura*. Madrid: Alfaguara, 2018.

Oé, Kenzaburo. *Cuadernos de Hiroshima*. Barcelona, Anagrama, 2011.

Peirce, Charles Sanders. *Écrits sur le signe*. Paris: Seuil, 1978.

Perret, Catherine. "Cine archivos o la memoria-cine". *Imago crítica*, 2, 2010. Barcelona: Anthropos, 2010, pp. 53-66.

--. *L'Enseignement de la torture. Réflexions sur Jean Améry*. Paris: Seuil, 2013.

Treat, John Whittier. *Writing Ground Zero: Japanese Literature and the Atomic Bomb*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995

VVAA. *Persona. Étrangement humain*. Paris: Musée du Quai Branly/Actes Sud, 2016.

Los fantasmas de la nación colonial puertorriqueña en el filme *Los condenados* (2012)

Rosana Díaz-Zambrana

Rollins College

Triste caravana de recuerdos
por mi mente ha pasado (...)
Y de noche,
mi corazón te nombra
al presentir tu imagen
vagando por las sombras,
triste maldición.

“Alma adentro”, Sylvia Rexach

En *Ghostly Matters* la socióloga Avery Gordon alega que los discursos sociológicos no cuentan la historia completa de las pérdidas y las ausencias causadas por un trauma histórico (8) por lo que entonces será preciso recurrir a la figura del fantasma para llamar la atención a aquello desatendido por los registros oficiales y devolverle un espacio dentro de la historia y la memoria nacional. Si un fantasma no es sólo una persona desaparecida o muerta sino una figura social que está atada a efectos sociales e históricos (Gordon 190), es preciso volver a descifrar esos “murmillos, ecos, sugerencias y portentos” con el fin de

entender y juzgar los efectos de la impunidad y los agravios no reconocidos públicamente en la sociedad. Para lograr percibir los susurros vedados de la historia, hacer hablar a esos espectros y dar cuenta de las experiencias radicales de violencia—desde la tortura hasta el genocidio— el discurso cinematográfico en ocasiones apela a los mecanismos estéticos y estilísticos que aporta el cine de género.

Así, una gama reciente de producciones cinematográficas en Latinoamérica y España corrobora el ángulo de aproximación oportuno que provee el tropo del fantasma en la revisión y negociación de la memoria colectiva a raíz de situaciones de crisis y/o pérdidas significativas. Al discutir la conexión—en ocasiones excluyente—entre los horrores de la historia y el cine de horror, Álvaro Fernández destaca la tendencia reciente a explotar los tópicos provenientes del género de horror para establecer correlatos históricos y reclamar los saberes de un pasado enterrado, muerto o desaparecido (261). Películas como *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), *Aparecidos* (Paco Cabezas, 2007) y *Sudor frío* (Adrián García Bogliano, 2010) ofrecen una óptica alterna a la historia oficial debatiendo el alcance crítico y metafórico de dichos esquemas del cine de horror como los encontrados en las historias ya sea de fantasmas, de zombis, de casas embrujadas o de monstruos reales o figurados. En clara extensión de este giro revisionista sobre narrativas del trauma y sus fantasmas en el cine hispanoamericano, se coloca el filme puertorriqueño del 2012, *Los condenados* (Roberto Busó-García), cuya premisa temática escudriña las secuelas psicológicas de un pasado irresoluto y violento que se desprende de la compleja relación colonial entre Puerto Rico y los Estados Unidos.

A través de una retórica espectral, el filme *Los condenados* problematiza un imaginario nacional marcado a lo largo de su historia colonial por el trauma, la opresión, la culpa y la vergüenza¹. No en balde, muchos críticos y pensadores han analizado el impacto, en muchos aspectos, negativo del estatus político en las esferas de la vida cotidiana puertorriqueña. En el presente ensayo, examinamos la producción *Los condenados* como una indagación de las repercusiones psicológicas y colectivas que durante más de un siglo impone la mentalidad colonial en el quehacer diario, en la toma de decisiones y en la autoimagen del país. En este caso, el regreso del pasado espectral funciona como un aterrador aviso de las asignaturas pendientes de la historia insular, sobre todo aquellas que denotan grados de violencia en los intercambios, pactos y prácticas coloniales.

Desde sus comienzos el cine puertorriqueño “pretendió responder defensivamente al control colonial y a la presión asimilista estadounidense, utilizando el cine como recurso para la construcción nacional” (Géliga). Siguiendo esta conexión entre la nación y la pantalla grande, Silvia Álvarez-Curbelo afirma que “los proyectos fílmicos surgidos en Puerto Rico han insistido, una y otra vez, en el señalamiento de las claves étnicas y políticas de nuestra identidad colectiva” (73). La invasión norteamericana en el 1898 como resultado de la Guerra Hispanoamericana desata una nueva etapa para la historia puertorriqueña en donde la isla pasa de ser colonia española a formar parte del botín de guerra estadounidense. Dicha transición dará lugar a procesos accidentados de adecuación a la nueva metrópoli mientras se debatirán asuntos cruciales sobre los límites de la autonomía política y la lucha tensionada por definir los rasgos de una identidad autóctona. Después de la implementación de la Constitución en 1952, se proclama la vigencia de la fórmula del Estado Libre Asociado (ELA) sobre una base de democracia política, pero en donde paradójicamente la Isla está sujeta a los poderes plenarios del Congreso estadounidense. En otras palabras, dicha constitución sólo consigue exponer y validar de forma oblicua la relación intrínsecamente colonial existente entre Puerto Rico y Estados Unidos.

1 En la primera historia de la literatura puertorriqueña de 1956, Francisco Manrique Cabrera establece la llamada Generación del tránsito y el trauma, aquella que aúna la producción literaria alrededor de la invasión del 98 a la que considera “sencillamente el trauma: el violento desgarre histórico consumado sin la intervención nuestra, y ante el deslumbramiento ingenuo, pueril, cuando no iluso y vacuo, de muchos liberales isleños que confundieron colores y palabras con realidades” (160).

En los años cuarenta Puerto Rico comienza un proceso de rápida modernización industrial llamado Manos a la Obra—Operation Bootstrap—que da también origen a la División de la Educación a la Comunidad (DIVEDCO) cuya función posicionaba a las artes y la cultura en el centro de una deliberada formación de identidad colectiva. Ese nacionalismo cultural de la DIVEDCO—especie de nueva ideología de estado—que a su vez valida el proceso de industrialización sirvió a las “las necesidades especiales que no eran particularmente las de la comunidad social sino las de la comunidad política” (Jiménez 70). Por lo que el cine de esas primeras décadas se convierte no sólo en una “táctica de indoctrinación educativa”, sino también en una distorsión de la identidad que articulaba un puertorriqueño “con capacidad natural para la inmovilidad” y condicionado para la derrota (75)²: Es decir, tanto en los discursos literarios como cinematográficos se va a dilucidar la extensión e impacto de ideología colonial que está, por un lado, camuflada y al mismo tiempo, manifestada a través de una variedad de imposiciones lingüísticas, artísticas, socioeconómicas y políticas.

A partir del 1979 con *Dios los cría*, el llamado padre del cine nacional, Jacobo Morales (1934-), explora con sus producciones otra ruta de construcción nacional. En películas como *Lo que le pasó a Santiago* (1989) y *Linda Sara* (1994), hay una voluntad de “retorno utópico” que se muestra contra la modernidad y en favor de un mundo quebrado por los operativos colonialistas y capitalistas (Álvarez-Curbelo 83). Ya en el cine de los noventa, Alex Serrano Lebrón percibe una tendencia al recurso de la nostalgia para revivir desde una óptica romántica las vicisitudes de los puertorriqueños en momentos cruciales de la historia nacional como la Guerra de Vietnam o la migración a Nueva York. Siguiendo este patrón recurrente donde la nostalgia actúa como antídoto de transacción de identidad insular, en *Los condenados* Busó-García regresa al pasado y al hacerlo, contribuye a remediar lo que Álvarez-Curbelo observa como la ausencia de “propuestas de identidad montadas sobre la noria de nuestra relación colonial con los Estados Unidos y los diversos procesos de falsa conciencia y enmascaramiento desatados por la relación” (83). Al intentar desenmascarar la naturaleza de esa dinámica política y cultural, Busó-García recurre a la figura del fantasma para ajustar cuentas pendientes y moderar los sostenidos complejos de dependencia que han mantenido en el silencio, la resignación y la vergüenza al sujeto colonial puertorriqueño.

Desde su apertura *Los condenados* enfatiza el rol de la memoria histórica en la cualidad fantasmagórica de los personajes, la caracterización gótica del espacio y los trastornos psicológicos del sujeto colectivo. El filme comienza con escenas grabadas en Súper 8 de personas y eventos que evocan la nostalgia de “otros tiempos” en su tonalidad y textura fílmica. Las imágenes muestran el pasado de un pueblo durante la década de los setenta donde se captan expresiones culturales de felicidad colectiva particularmente con planos de niños ya sea en escenas cotidianas, celebraciones navideñas o en festejos callejeros. Esas secuencias que, en retrospectiva serán interpretadas como idílicas, son interrumpidas por una turbadora banda sonora y la imagen de una ominosa cuna vacía.



2 Esta caracterización de pusilanimidad cobra fuerza con la reflexión determinista del escritor René Marqués (1919-1979), cuya noción del ‘puertorriqueño dócil’ se originaba de la encrucijada político-moral que generaba el ELA donde el puertorriqueño colonizado no podría conciliar “su concepto ético de la libertad y la dignidad humana con la realidad antiética del colonialismo bajo cualquier nombre o circunstancia en que éste se produzca” (171).

3 Entre las producciones cuyos temas políticos abordan directa o colateralmente el asunto político colonial se encuentran: *La gran fiesta* (Marcos Zurinaga, 1986), sobre la fiesta simbólica con el motivo del traspaso del Antiguo Casino de Puerto Rico a las fuerzas de la Marina de guerra norteamericana; *Héroes de otra patria* (Iván Dariel Ortiz, 1996) sobre los soldados puertorriqueños en la Guerra de Vietnam, la huelga estudiantil de 1981 en *Ángel* (Jacobo Morales, 2007) y los poderes corruptos del gobierno federal en *Caos* (Raúl García, 2010) y los documentales *La operación* (Ana María García, 1982) sobre la esterilización masiva impuesto por EEUU y la política actual de la isla en *The Last Colony* (Juan Agustín Márquez, 2015), entre otros.

Este contraste preludia la destrucción de la placidez infantil y el júbilo colectivo por lo que será una intempestiva irrupción del horror gótico.

Un salto al presente nos lleva a una mansión a la que llega en silla de ruedas y en estado catatónico, el doctor Michael Puttman (Axel Anderson) cuyo nombre sugiere un vínculo implícito con lo foráneo, en este caso, Estados Unidos. Llega acompañado de su hija Ana (Cristina Rodlo) quien desea convertir la residencia en un museo que reconozca la labor investigativa sobre cáncer que por años condujo su padre en Rosales, el pueblo donde mantenía una clínica gratuita para los lugareños. Contrario al énfasis inicial en los fragmentos visuales del pasado donde reinaba la presencia vigorosa y risueña de niños en el pueblo, en el presente los habitantes de Rosales son personas de la tercera edad, de extrañamiento que exhiben un gran resentimiento contra la familia Puttman y en especial contra el prominente doctor. En la casa un puñado de empleados parece retener la clave del conflicto de antaño entre la casa y el pueblo: la enfermera (Dolores Pedro), el chofer (Rocky Venegas), la asistente de Ana (Marisé Álvarez) y el mayordomo, Cipriano (René Monclova). El resto del filme será dedicado a expandir esas pistas a través de eventos paranormales que van evolucionando desde repentinos ruidos, sombras, temblores e inexplicables movimientos de objetos hasta la muerte violenta de varios personajes dentro y fuera de la mansión. Así, la médula narrativa del filme es el desvelamiento de la naturaleza y gravedad de los secretos que abrigan el pasado y la casa.

Mediante un giro argumental de corte fantástico, se nos revela que la supuesta hija del doctor Puttman, es en realidad la inestable esposa del doctor, Magdalena (Daisy Granados) que en su delirio psicológico ha creado una versión suya joven en el personaje falso de una hija. Como enfermera oriunda de Rosales, Magdalena asistía a su marido en convencer a los padres a aceptar la oferta para la investigación radiactiva en sus hijos que consistía en un pago mensual por familia durante el proceso y otro pago durante 25 años por los efectos secundarios. Sin embargo, ese contrato a largo plazo sólo facilitó que los indefensos niños—como objetos de estudio científico—fueran sometidos a constantes sesiones de radiación que les provocaron la muerte, no sin antes deformar sus cuerpos, como se confirma en las horribles fotos y videos de archivo abandonados por el doctor en el sótano de la casa. A modo de retribución histórica, los fantasmas de estas víctimas regresan para pedirle cuentas en vida no sólo al perpetrador sino también a sus cómplices. La presencia de esos fantasmas infantiles son sólo una proyección del verdadero monstruo detrás de los fantasmas: la inmoral dinámica colonialista y explotadora encarnada en la pérfida figura del doctor.

El archivo monstruoso de la historia o el paternalismo colonial

Los condenados se vuelca sobre una ficción que nos remite a los errores irreparables de la historia colonial de Puerto Rico vis-à-vis los Estados Unidos desde el siglo XIX hasta nuestros días. El director Busó-García admite que esta producción está basada en los espeluznantes hechos reales a manos del oncólogo norteamericano, Cornelius P. Rhoads (1898-1959) quien el 11 de noviembre de 1931 confesó en una carta a su amigo F.W. Stewart, el asesinato de 8 pacientes y el haber trasplantado el cáncer a otros en complicidad con otros médicos mientras trabajaba en el hospital Presbiteriano en San Juan de Puerto Rico. Además de haber llegado a Puerto Rico con la intención de estudiar la anemia en Puerto Rico, Rhoads junto a un equipo de científicos ya venían con el plan secreto de experimentar el impacto radiactivo en sujetos humanos. La infame carta no sólo revela sus prácticas genocidas sino la rampante xenofobia contra los puertorriqueños⁴.

4. Sería ideal excepto por los puertorriqueños —ellos son sin duda la raza más sucia, más vaga, más degenerada y más ratera que jamás haya habitado la esfera. Enferma habitar la misma isla con ellos. Son hasta más bajos que los italianos. Lo que la isla necesita no es labor de salud pública, sino una ola gigantesca o algo que extermine la población. Entonces podría ser habitable. Yo he hecho lo mejor que he podido para adelantar el proceso matando a 8 y trasplantándoles el cáncer a varios más. Esto último no ha causado muertes todavía... (citado en Torres Santiago).

La atrocidad e impunidad de este crimen histórico—desconocido por muchos puertorriqueños—encuentran un modo de expresión idóneo a través de los artificios y dispositivos que ofrece el cine de horror. El crítico de cine de horror, Jeffrey Cohen, propone una metodología de cómo aproximarse a la cultura a partir de los monstruos que engendra (3). Si los monstruos son “la encarnación de un momento cultural” como sugiere Cohen, en donde representan algo más allá de ellos mismos y, por ende, deben examinarse dentro de la “red intrincada de relaciones (sociales, culturales, literarias e históricas) que los generó” (4-5). Tomando en consideración que *monstruo* significa literalmente “el que advierte”, Busó-García se ancla en el horror nacional cuya brutal advertencia se enuncia en los fantasmas de la colonia encarnados en los niños de Rosales. Como apunta Karen Lury, el niño es frecuentemente un “agente perturbador” cuya presencia en la pantalla motiva al adulto a mirar atrás (nostálgicamente) y hacia adelante (hacia un futuro imaginado) (309-10). Esa mirada indócil instigada por los niños exige justicia y desestabiliza la falsa calma de la complicidad adulta con las prácticas inmorales del pasado.

El filme llama la atención a la relación paternalista entre los niños y el doctor, dinámica de poder que ha sido utilizada para definir la identidad puertorriqueña mediante el uso del tropo nacional de la “gran familia”. En la literatura fue aplicado por Juan Gelpí como un símbolo de la nación que responde a una necesidad de imponer “un consenso, una cohesión, a través de una retórica en la cual se privilegian metáforas totalizantes que colindan con instituciones disciplinarias: la familia, la escuela, la casa” (5). Esa “gran familia puertorriqueña” se rige por la relación jerárquica paternalista y, por tanto, desigual entre el padre y los demás miembros. Como se constata en los estudios que debaten ese reducto de la identidad nacional, no se hacen esperar los límites y exclusiones que se desencadenan de la dinámica entre los miembros constituyentes de esa familia. No es fortuito entonces que *Los condenados* invierta en una saga de familia, esta vez valiéndose del rubro paternalista hijo/padre, dominador/dominado, colonizador/colonizado, subversivo/asimilado. El doctor Puttman se convierte en el padre putativo del pueblo cuyo propósito se reduce a la explotación y la deshumanización en favor de avances científicos. La oposición *ellos* y *nosotros* es una constante que envuelve toda la trama y que se consolida en el personaje enajenado de Ana, al querer revitalizar y modernizar el desvencijado pueblo a su regreso. En ese regreso de los Puttman a Rosales reside una de las estrategias de distorsión histórica usada para enmascarar el genocidio: la inauguración del museo.

En su estudio sobre la memoria y los museos, Susan A. Crane expresa que el museo es un encuentro de subjetividades y objetividades y un espacio evocador para el estudio de la conciencia histórica (46). También señala que la naturaleza de la memoria es cambio y distorsión a lo largo del tiempo, entonces se podría ver como un proceso histórico que es frecuentemente interrumpido por la interpretación para crear un presente (50). Es más, así como el museo se instala como un modo de restaurar la memoria colectiva fallida, es fundamental que ofrezca una versión no fabulada de los hechos como pretende la exhibición de la historia de Rosales por los Puttman. Este museo expone varios artefactos del doctor entre los que encuentran utensilios médicos, libros de apuntes, premios y reconocimientos, todos protegidos por mostradores de cristal y rodeados por placas de fotos en blanco y negro agrandadas.



Sin embargo, dos objetos resaltan en la exhibición: una maqueta en miniatura de lo que deberá ser el proyecto de reconstrucción de Rosales y las fotos de los habitantes de Rosales sobre todo de los niños pacientes de esa época.



A través de las fotos y la maqueta se oficializa la amnesia colectiva y el engaño deliberado mediante la reinención de un pasado falso y la proyección de un futuro ilusorio.

Aquí nos sirven las observaciones sobre la memoria heredada por la generación de hijos de sobrevivientes del Holocausto de Marianne Hirsch. Hirsch trabaja el concepto de la posmemoria como una memoria indirecta que se pasa de una generación a otra para rellenar algunos silencios y vacíos de la historia tradicional u oficial. La posmemoria describe la relación de la segunda generación con experiencias fuertes y con frecuencia traumáticas que preceden a su nacimiento pero que le son transmitidas tan profundamente que parecen constituir recuerdos propios (1). Entonces, la generación más joven que no vivió el evento histórico, recibe los recuerdos de la generación anterior (y testigo) de un modo íntimo y personal a través de una representación mediada del pasado. Contrario a este tipo de archivo histórico compuesto por relatos subjetivos y personales, la segunda generación en *Los condenados* no es partícipe de esa vivencia (a excepción de un sobreviviente) ya que la generación testigo opta por el silencio y la represión. En una particular ironía, Ana desea “refrescar la memoria” del pueblo forzando a esa generación testigo a confrontar los espectros del pasado que resultará sobre todo en el suicidio de muchos de ellos. Con el detalle que esa Ana—por ser en realidad Magdalena— no pertenece a la segunda generación sino a la generación testigo.

Hirsch también se enfoca en las fotos familiares como rastros de un pasado espectral que permite mantener viva en la esfera pública la memoria de aquello que no puede ser discutido en público. De manera que la fotografía—cual promesa de acceso al evento mismo con poder tanto simbólico como icónico—se convierte en un medio poderoso para la transmisión de eventos inimaginables a otra generación (Hirsch 108).

Ahora bien, en *Los condenados* se revierte el proceso de la posmemoria propuesto por Hirsch ya que se altera la estructura generacional de la transmisión de recuerdos. A pesar de que la generación anterior (los viejos de Rosales) tiene la clave para la devastación ocurrida en la segunda generación (los niños), aquélla ha perdido la capacidad para hablar del trauma mediante “la transmisión de vivencias inenarrables” y peor aún, la segunda generación ha sido exterminada por los experimentos radiactivos. Será en parte gracias a las fotografías en el museo que los pobladores se ven forzados a enfrentar el horror del pasado reprimido a través del reconocimiento de la existencia de las víctimas de la segunda generación. Una dinámica similar ocurre cuando al final de la película, Ana (en realidad, Magdalena) debe confrontar por vía de las fotos de las víctimas su rol en el genocidio.



Gracias a la presencia y participación de los testigos del pueblo en la apertura del museo, es posible desarmar el discurso unitario y distorsionado que la descendiente Puttman pretende consolidar. Las palabras de Ana sobre su padre proponen una fabricación tergiversada del patriarca al decir:

Ganador del premio de investigación oncológica del prestigioso National Cancer Institute en 1974 y candidato al Premio Nóbel. Doctor Michael Puttman, el humanitario, su fundación estableció clínicas de atención médico-infantil por todo el continente de África y Sudamérica, pero ustedes recordarán al doctor Puttman de otra manera, antes de África y Sudamérica hubo Rosales. Aquí en 1965 el doctor Puttman estableció la primera de sus clínicas gratuitas y su estadía cambiaría el pueblo de Rosales para siempre. Un pueblo de progreso.

De este discurso se destila lo que según Crane está en juego en el terreno políticamente cargado de los museos y la memoria: la distorsión, distorsión del pasado, distorsión de la experiencia del museo, distorsión de la memoria y las connotaciones negativas asociadas a la distorsión en el discurso cultural sobre identidad y memoria (57). En la versión oficial sustentada por el museo, Puttman no es sólo una eminencia en el campo de la medicina global sino que se presenta como el padre del que los hijos de Rosales precisan si quieren “una nueva oportunidad para prosperar”. La labor del doctor—legitimada por la Asociación Americana para la Investigación del Cáncer—confirma la complicidad y el aval de las autoridades médicas estadounidenses en ocultar la verdad histórica que, en última instancia, hacen eco de la realidad histórica de Puerto Rico al que Gerardo Piñero denomina el “Gibraltar del Caribe” por haber sido un lugar clave de experimentos militares (233) que no estuvo exento de expropiaciones, accidentes fatales y demás trastornos colectivos ⁵.

Podemos argumentar que el regreso de los Puttman tiene como objetivo oficializar la distorsión del pasado mediante una memoria institucional por vía del museo y un segundo soborno financiero en la propuesta de modernización del pueblo. La presente decadencia de Rosales es total

5. Entre estos experimentos en la población puertorriqueña se encuentran las pruebas en los bosques con el Agente Naranja (químicos luego utilizados en la Guerra de Vietnam), las radiaciones en pacientes anémicos (el caso de Dr. Rhoads) o en presos políticos (el caso de Albizu Campos), las primeras pastillas anticonceptivas en mujeres boricuas durante los sesenta o las armas biológicas en la Isla de Vieques desde 1941 hasta el 2003, entre otros. .

Podemos argumentar que el regreso de los Puttman tiene como objetivo oficializar la distorsión del pasado mediante una memoria institucional por vía del museo y un segundo soborno financiero en la propuesta de modernización del pueblo. La presente decadencia de Rosales es total responsabilidad del desfalco emocional, estructural y sociocultural que facilitaron los poderes gubernamentales. Cuando los del pueblo entran a la casa museo, la reacción visceral de los que pasaron el trauma no se hace esperar cuando en las fotos reconocen a la hija de Clara (Luz Odilia Font). Clara funciona en el drama como la ciega lúcida, quien actúa como la memoria y conciencia del pueblo, por ello grita desafiante: “¿Nosotros? Nosotros no. Ustedes, ustedes son unos asesinos” para terminar diciendo “aquí no existe nada de nosotros”.

El pueblo Rosales es ese “nosotros” que representa al sujeto colectivo colonizado sin memoria o capacidad de rebelión. Al discurrir sobre la encrucijada del colonizado, Albert Memmi, establece que, habiéndose sometido a prácticas deshumanizantes, el colonizado está excluido de la historia, inmovilizado por su autoestima baja y su amnesia histórica (111). Así, la construcción o incluso la visión de futuro estará limitada para los habitantes de Rosales quienes han perdido la voluntad y la identidad fuera de la beneficencia ofrecida por los Puttman. Uno de los personajes que mejor evoca esta dinámica de poder es el hijo de Clara, Víctor, quien fuera rescatado de los tratamientos mortíferos por Magdalena y, por ende, creciera a la vera de la protección y dependencia de los Puttman, al mismo tiempo que resiente el abandono materno, desarrollando sin darse cuenta el profundo rechazo a “su gente” y, por ende, a sí mismo. Precisamente por el lugar intermedio entre agregado y familia que ocupa, Víctor ejemplifica ese sujeto que según Memmi busca confundirse con el colonizador para superar el desprecio que le despierta a éste (129).

Es por ello que Víctor desarrolla una actitud incondicional frente al opresor (y criminal) en su extremada lealtad con la familia Puttman a cualquier precio. Sin embargo, la hija, Ana, no sólo le impide que cuide de su padre sino que lo expulsa de la casa y de todo vínculo familiar mientras Víctor le ruega diciendo “Lléveme con ustedes, yo soy como ustedes, yo soy de ustedes”. Es a partir de ese rechazo que Víctor regresa para ajustar cuentas con su madre y en un espeluznante abrazo, le provoca la muerte para luego incendiar la casa ante la mirada impávida y testigo del pueblo. La relación entre Víctor, Clara y los Puttman denota la corrupción de las relaciones interpersonales e intergeneracionales en el esquema de la *gran familia puertorriqueña* mediada por las relaciones desiguales de poder. En este sentido, la autonegación y la vergüenza de Víctor lo consolidan como una víctima más del paternalismo colonial que lo hace tomar una ruta falsa: la aniquilación y el matricidio.

En muchos sentidos, la casa es el producto de lo maligno engendrado por el abuso de poder y la impunidad de las autoridades estatales. Justo en ese momento de reconocimiento y denuncia de Clara, las placas con las fotos comienzan a temblar en lo que se convierte en el primer aviso de que la casa está poseída por una inquietante presencia. Por ende, la llegada de los Puttman abre literalmente las puertas a un pasado que se revela irreparable. En este sentido, hay una doble vertiente del horror: la historia familiar y la historia nacional. A lo largo de la ficción, ambas historias se van exponiendo como fatídicamente interconectadas mediante la metáfora de la casa y de la “gran familia”.

Ecos góticos: La casa, la culpa y la memoria

En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard lleva a cabo un estudio fenomenológico de los valores e imágenes de intimidad del espacio interior de la casa (27). La casa es “el primer mundo del ser humano” y

gracias a ella “un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue y esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores” (30-1). En muchos aspectos, este topoanálisis confiere a los espacios una significación extraordinaria en la estabilidad del ser y su manejo del pasado. Tomando ejemplos de varios filmes de horror que usan este motivo temático y simbólico, Wood percibe en la que denomina la Casa Terrible el peso muerto del pasado que destruye la vida de la generación más joven (212). En este sentido ocurren dos subversiones, por un lado, la familia se transforma en el monstruo y por otro, la huida hacia la protección de la casa es revertida en la imagen de la Casa Terrible, un espacio entre hogar y matadero (212). De modo similar, en *Los condenados* la mansión Puttman deviene la Casa Terrible donde se focaliza el mal y se condensa la ambigüedad de las redes familiares encabezada por un patriarca monstruoso. Será la figura femenina, ya sea Ana o Magdalena, la que debe regresar para rememorar y rectificar los “errores” fatales del pasado enfrentándose a los rincones poseídos de la casa. Como advierte Cipriano repetidamente, la clave del misterio se encuentra en *la casa* porque “hay casas que nunca olvidan”.

Para empezar, la primera vez que vemos la casa es de noche y casi siempre está en penumbras. No hay que olvidar que lo gótico expone la coexistencia de dos mundos: uno diurno-externo y otro nocturno-interno que no necesariamente representan lo bueno y lo malo, sino la oposición familiar/claro vs. desconocido/oscuras (Bunnell 81). Sólo en el mundo nocturno es cuando son removidas las capas artificiales de conducta social, los rituales religiosos y el deber familiar para dar paso a los instintos reprimidos y a la intuición (81). Esa penetración a lo más profundo encuentra su expresión más representativa en el descenso de Magdalena al sótano de la casa y la develación del pasado en la que ella fue tanto víctima como victimaria.

Dicho mundo nocturno se manifiesta en el lenguaje fílmico mediante la ambientación y la imaginería visual góticas. Por ejemplo, en términos cinematográficos hay una preferencia por las tomas dorsales, los claroscuros, los acercamientos en cámara lenta con las tomas en picado y cenitales para enfatizar una mirada panóptica del ojo médico que ahora se invierte con la presencia de los fantasmas que observan sin ser vistos.



Tanto la arquitectura como el decorado de la mansión están ambientados al estilo colonial para resaltar la significativa conexión con el pasado histórico. Incluso el vestuario de los personajes refleja un aspecto atemporal que nos remite a una realidad pretérita. Por esto, en la casa es posible la convivencia espacial de dos generaciones en tiempos dispares mediante la presencia espectral de las víctimas, como en la escena cuando Ana se asoma al baño de su cuarto para descubrir a una Clara joven y a su hija discutiendo las condiciones del acuerdo con el Dr. Puttman.



Ésta es una casa de penumbras—reflejo de la naturaleza nocturna de los personajes y los espacios—que curiosamente tiene como pieza central una descomunal lámpara de cristal que se coloca como imagen simbólica de la tradición. Ese portento de lámpara—cual escultura al centro del museo y del relato— establece un interesante y frágil contrapunteo entre la memoria, los espacios y los afectos. Como el resto de los objetos y artefactos llenos de historia, genera una reacción emotiva en los personajes y adquiere una dimensión propia. Al final de la película, Cipriano la destruye en un preludio de la desintegración física, moral y emocional de los personajes mientras junto con Magdalena penetra los espacios vedados de la casa.

Asimismo, el espacio fuera de la casa también expone las disparidades entre padres e hijos, pasado y presente, memoria y olvido. Cuando Ana recorre Rosales se topa con una comunidad decadente y obsoleta, sumida en el letargo y a la espera de la muerte. La representación venida a menos del pueblo se presenta en oposición radical a la fastuosidad de la casa-museo Puttman. Durante los años en que funcionaba la clínica gratuita, las casas del pueblo fueron compradas, amuebladas y luego prestadas a los residentes por el doctor en una especie de soborno colectivo basado en la dependencia económica. Este intercambio donde se compromete la libertad de los individuos tiene reminiscencias de la dependencia que se estableció en la Isla con el estatus colonial del ELA. En otras palabras, la naturaleza de las redes económicas que el patriarca sostiene con sus subalternos tiene como meta hacerlos dependientes financieros y seres desmoralizados emocional y socialmente. O dicho de otra manera, el futuro del pueblo está restringido a la voluntad del propietario y al mismo tiempo, del proveedor.

Dentro del aparato colonial, la distorsión y la amnesia prevalecen a falta del conocimiento y reflexión crítica sobre la propia historia. En *Los condenados* la interacción entre la primera y segunda generación—aun cuando sea producto de la distorsión psicológica—funcionaría para discurrir sobre temas dicotómicos como historia y memoria, recuerdo y olvido, madre y padre, trauma personal e imaginario colectivo. Por eso nos detendremos en el artificio dramático del par Ana/Magdalena y el efecto del doble entre ellas.

Uno de los ejes dominantes en el género de terror vinculados a creencias populares y temores socioculturales es la pérdida de identidad cuya expresión literaria se manifiesta en el mito del *doppelgänger*, una variante del doble que postula que el individuo no es una unidad o un ser único sino una duplicidad (Prat y Gubern 33-40). Para Wood, uno de los elementos esenciales en el filme de horror radica en la relación entre la normalidad y el monstruo donde en el motivo del *doppelgänger* se revela dicho monstruo como la sombra de la normalidad (204). En la dualidad presentada en la línea materna de la familia Puttman se discurre el conflicto de género y la hegemonía de la figura del padre. Por un lado, Ana busca por falta de información, reivindicar el legado de su padre mientras por otro, Magdalena siente el “llamado de la casa” para afrontar su culpa

en la explotación y subsecuente muerte de los pacientes niños. Con la ayuda de Cipriano—otro cómplice de la realidad atroz pero motivado por su amor hacia la esposa de Puttman— Magdalena encara el imperativo de la conciencia enfrentándose por primera vez contra el sujeto opresor-colonial y foráneo que representa el doctor pero, como era de esperarse, fracasa en su intento de matarlo, al menos, físicamente.

Ahora bien, no es casualidad que sea Ana y no Magdalena la que regrese (al menos para el espectador), en un particular juego psicológico que confirma la importancia de la memoria traumática entre generaciones como teoriza Hirsch. Magdalena (en la persona de Ana) es quien debe encarar el pasado y explorar *sola* la oficina del doctor, coincidentemente localizada en el sótano de la casa. Ahí descubre el lugar del horror y la evidencia concreta de lo sucedido: el laboratorio de radiación, las fotografías y videos de los niños afectados o peor aún, muertos. No en balde, en ese espacio y para la sorpresa del espectador (no de los personajes, que han acompañado el delirio de la señora Puttman), Ana se transforma en Magdalena justo en el momento que acepta su complicidad con los macabros experimentos del doctor.



“Triste caravana de recuerdos”: Heridas abiertas y fantasmas en limbo

Según Jacques Derrida, el carácter de lo fantasmal rehace la oposición entre pasado, presente y futuro, creando lo que llama *fantología* donde prima el asedio de los fantasmas y la dimensión que adquieren en el presente (24). Afirmará que no es posible la justicia “sin un principio de responsabilidad [...] ante los fantasmas de los que aún no han nacido o de los que han muerto ya, víctimas o no de guerras, de violencias políticas o de otras violencias” (13). O sea, el pasado habita el presente y distorsiona el tiempo, mostrando cómo operan esos espectros coloniales a lo largo del tiempo y, por ende, lo espectral tiene connotaciones políticas que exigen retribución y justicia histórica. Volviendo a *Los condenados*, no será menos problemático que el reclamo de justicia de los espectros del pasado esté enmarcado por un relato de amor, en este caso, no el esperado entre el doctor y su esposa, sino entre el mayordomo Cipriano y Magdalena, la señora de su patrón.

Los idilios románticos en *Los condenados* se podrían interpretar a la luz de la tesis de Doris Sommer sobre las novelas latinoamericanas del siglo XIX cuyo tratamiento de los romances sirven como alegorías de fundación nacional para avanzar los proyectos hegemónicos de estado. Sommer indica cómo esa “conquista por amor y no por coerción” ayuda a negociar de manera pacífica y conciliadora las diferencias y conflictos políticos, raciales y sociales en el proceso de construcción de nación (6). Si la relación de amor entre los protagonistas alude al ideal de unidad nacional—entre Estados Unidos y Puerto Rico—, la execrable relación entre el doctor Puttman y Magdalena denota la imposibilidad de

reconciliar mediante la historia de amor, las fracturas de la historia colonial, sobre todo, sus eventos más siniestros. Por otro lado, si como señala Sommer, la retórica del amor—cementada a través del matrimonio— exhorta a la procreación, lo que sería más bien un amor socialmente productivo y en función del sueño de prosperidad nacional (6-7), la infertilidad de Magdalena se proyecta como otro trauma negociado en el doble de Ana, “su hija”. Esto atestigua una relación romántica que no se resuelve por medio de un vástago ni tampoco alivia las desigualdades de clase y de poder que sustenta la historia individual y política. Al final, a pesar de la declaración de amor hacia Cipriano y la recuperación de la memoria de Magdalena—hasta el momento, tramitada por el efecto de doble y la amnesia involuntaria—no es posible escapar al conjuro de la justicia poética que Busó-García diseña para la abominable complicidad de la pareja. Digamos que el despertar de conciencia de Magdalena es tardío y hasta cierto punto, interrumpido por la enfermiza sobreprotección de Cipriano.

En la secuencia final y después de la declaración de amor entre Cipriano y Magdalena, la cámara nos devuelve al lúgubre sótano donde los niños mutilados del pasado salen de las sombras y rodean—cual muertos vivientes—a los amantes frustrados. Curiosamente, Cipriano se encarga de taponar los ojos a Magdalena (esta vez literalmente), entorpeciendo la negociación del conocimiento y la culpa. Una niña sin pelo, mirando directamente a la cámara y una puerta que bruscamente se cierra frente a ella, es el plano de la secuencia final de la película.



Este desenlace sugiere que, aunque los niños regresan para vengar la injusticia cometida, el doctor no es quien sufre las peores consecuencias del asedio espectral de las víctimas ya que al fin de cuentas es él quien decide su propia muerte. Paradójicamente, serán entonces los cómplices serviles de la infame investigación (entiéndase la colonia) como Magdalena y Cipriano, los que confronten cara a cara el daño “viviente” de sus acciones. Esa puerta que se cierra sugiere, por un lado, la encerrona moral de la que serán víctimas y por otro, la posibilidad del horror a reabrirse si esa historia de explotación colonial y deshumanizante no es bien articulada por los sobrevivientes. Desafortunadamente, sin Ana o Víctor, se ratifica la ausencia del testigo histórico por vía de los recuerdos transmitidos por la generación anterior. Ahora sólo quedaría la perpetuación de la verdad histórica distorsionada promovida por el museo Puttman. La incapacidad de rebelión de Rosales, la amnesia de Magdalena, el servilismo de Víctor y la incondicionalidad de Cipriano responderían a los convenios de adaptación colectivos y a las prácticas instaladas por una tradición colonial que facilita la opresión económica, psicológica y política.

Tampoco hay que pasar por alto que el género gótico igualmente exige una revisión y reexamen de la tradición, las reglas y el orden establecido que expone la necesidad de cambio (Bunnell 84). Reconstituir un nuevo

orden y agitar la tradición sería la labor de los fantasmas, por ser “los indicios de quienes no pudieron dejar un rastro; es decir, las víctimas de la historia y, en particular, los grupos subalternos, cuyas historias—las de los perdedores—se han excluido de las narraciones de los vencedores” (Labanyi 1-2). El fantasma de los niños—típicas entidades marginales de resistencia—entonces se transformarán en el producto monstruoso del colonialismo que regresa de ultratumba para pedir justicia, denunciar la institucionalización deshumanizante de la ciencia y vengar al falso benefactor y a sus secuaces aterrorizándolos en su propia casa. No obstante, en Rosales muere la verdad y la reivindicación de sus víctimas con la muerte de los perpetradores, los cómplices, las víctimas y los testigos. Sin un portavoz que denuncie para las próximas generaciones las prácticas criminales de la colonia de forma sistemática y delictiva por décadas, todos estarán con certeza, condenados.

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 40
July 2018

CIBERLETRAS

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez-Curbelo, Silvia. "Vidas prestadas: El cine y la puertorriqueñidad." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año 23. Núm. 45 (1997): 395-410.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Bunnell, Charlene. "The Gothic: A Literary Genre's Transition to Film". *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*. Ed. Barry Keith Grant. Lanham: Scarecrow Press, 1996. 79-100.
- Cohen, Jeffrey. *Monster Theory*. Minneapolis: U of Pennsylvania P, 1996.
- Crane, Susan A. "Memory, Distortion, and History in the Museum." *History and Theory*, 36.4 (1997): 44-63.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Valladolid: Trotta, 1995.
- Fernández, Álvaro. "Horror o Política. El selectivo anclaje de los fantasmas del pasado a ambos lados del Atlántico." *Horrofilmico: Aproximaciones al cine de terror en Latinoamérica y el Caribe*. Eds. Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé. San Juan: Isla Negra, 2012. 261-280.
- Géliga Vargas, Jóselyn A. "El incierto proyecto del "cine nacional" puertorriqueño." *80grados.Net*, 13 May 2011, www.80grados.net/el-incierto-proyecto-del-%e2%80%9ccine-nacional%e2%80%9d-puertorriqueno/ Recuperado el 8 Mar. 2017.
- Gelpí, Juan G. *Literatura y paternalismo en Puerto Rico*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1993.
- Gubern, Román y Joan Prats Carós. *Las raíces del miedo*. Barcelona: Tusquets, 1979.
- Gordon, Avery F. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2008.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-128.
- Jiménez, Félix. *Las prácticas de la carne: Construcción y representación de las masculinidades puertorriqueñas*. San Juan: Vértigo, 2004.

Labanyi, Jo. "Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain." *Constructing Identity in Contemporary Spain*. Ed. Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 2002. 1–14.

Los condenados. Dir. Roberto Busó-García: Puerto Rico, 2012.

Lury, Karen. "The Child in Film and Television." *Screen* 46.3 (2005): 307-314.

Maldonado Denis, Manuel. *Puerto Rico: Una interpretación histórico-social*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1974.

Manrique Cabrera, Francisco. *Historia de la literatura puertorriqueña*. San Juan: Editorial Cultural, 1986.

Marqués, René. *El puertorriqueño dócil y otros ensayos 1953-1972*. Río Piedras: Editorial Antillana, 1977.

Memmi, Albert. *Retrato del colonizado*. Trad. J. Davis. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1969.

Piñero Cádiz, Gerardo. "Protegiendo al Gibraltar del Caribe: Las defensas costeras en Puerto Rico durante la Segunda Guerra Mundial". *Puerto Rico en la Segunda Guerra Mundial: baluarte del caribe*. San Juan: Ediciones Callejón, 2012. (233-255).

Serrano Lebrón, Alex. "Cine puertorriqueño e ideología: la década de 1990 y su vuelta al pasado." *Cinema paraíso: Representaciones e imágenes audiovisuales en el Caribe hispano*. Eds. Rosana Díaz-Zambrana y Patricia Tomé. San Juan: Isla Negra, 2010. 220-233.

Torres Santiago, José Manuel. "Experimentos genocidas contra los boricuas: unos casos que nos pueden olvidar, nunca." *Revista Homines* 19.2 (1996).

Sommer, Doris. *Foundational Fictions*. Berkeley: U of California P, 1991.

Wood, Robin. "The American Nightmare: Horror in the 70s." *Horror, the Film Reader*. Ed. Mark Jancovich. London: Routledge, 2002. 25-32.

La periferia de lo humano: vínculos entre la producción científica del indígena y las representaciones literarias de monos antropoides, criminales, parlanchines y melancólicos.

Michel Nieva

CONICET – Universidad de Buenos Aires

I

De las variadas lecturas de “Informe para una Academia”, el famoso cuento de Kafka en donde un chimpancé africano intenta convencer a un jurado de científicos europeos que él también pertenece a la especie humana, una de las más interesantes quizá sea la que subraya el contenido histórico del relato, ya que la empresa que secuestra al protagonista de la Costa de Oro y lo traslada a Hamburgo es nada menos que la de Carl Hagenbeck Jr.¹, empresario que no sólo existió, sino que fue el inventor de los zoológicos humanos modernos. Su parque, el *Tierpark Hagenbeck*, nace primero sólo como parque zoológico, en Hamburgo, en el año 1863. Sin embargo, a partir de 1875, como resultaba más económico y sencillo importar personas que animales, a Hagenbeck se le ocurrió comenzar a exhibir, según él mismo las denominó, “colecciones etnográficas” (Rothfels 85), es decir, humanos secuestrados de varios lugares del mundo, entre ellos, como se observa en la Figura 1, de la Patagonia y Tierra del Fuego.



Figura 1

Pocos años antes, Poe publica “Los crímenes de la calle Morgue”, célebre relato en el que dos mujeres aparecen en París salvajemente asesinadas, por un criminal cuyos gritos “un italiano, un inglés, un español, un holandés y un francés han tratado de describir, y cada uno de ellos se ha referido a una voz extranjera ... ¡Una voz en cuyos tonos los ciudadanos de las cinco grandes divisiones de Europa no pudieran reconocer nada familiar!” (Poe 364). Finalmente, se descubre que el asesino es un orangután de la India, cuyo dueño quería vender al zoológico pero que por una negligencia dejó escapar. La información de la fallida venta del orangután, como en el cuento de Kafka, también es históricamente verosímil, si recordamos que el *Jardin Zoologique d’Acclimatation* de París no sólo exhibía simios, sino también indígenas de varios lugares del mundo, incluido el sur de Argentina, como se observa en la Figura 2, con multitudinarias convocatorias que empezaron en 1873 y continuaron hasta el año 1930 (Báez-Mason 9).



Figura 2

Este contexto europeo es la influencia decisiva para que, cuando contemporáneamente el Ejército Argentino arrasase las comunidades indígenas de la Patagonia, las sociedades científicas y los museos del país acopien esqueletos y prisioneros sobrevivientes como criaturas de exhibición antropozoológica. Por un lado, las primeras teorías no bíblicas sobre el origen de la humanidad, que empiezan a difundirse en el país (en 1877, por ejemplo, se publica la versión castellana de *El Origen de Las Especies*), y que postulaban al mono como su antepasado, y por otro, el proyecto de construir una alteridad racial al naciente ciudadano argentino, fueron los móviles para tomar al indígena como un laboratorio de indagación y producción del límite entre lo humano y lo animal.

Fue el Museo de Ciencias Naturales de La Plata el lugar especialmente fundado para atesorar los restos de la Conquista del Desierto y producir el discurso científico sobre el indígena como una alteridad. Allí, según documenta Vignati (21), se almacenaron más de 1000 cráneos y restos óseos, además de unos 20 indígenas vivos. Para justificar estas colecciones, Francisco “Perito” Moreno, fundador del Museo, explicó en una editorial del diario *La Capital* de 1887 que “lo hice dado el interés excepcional (sic) que para la ciencia antropológica tendrían estas disecciones, por tratarse de los últimos representantes de razas que se extinguen (sic)” (Pepe 5). Es que, en efecto, existía en la comunidad científica la convicción de que, tras la Conquista del Desierto, la lucha por la supervivencia extinguiría tarde o temprano a los indígenas. Por eso, el Museo de Ciencias Naturales de la Plata se ideó como espacio oficial donde exhibirlos, como piezas arqueológicas de una raza condenada a desaparecer.

El discurso científico que allí se produjo, y que después reprodujo la prensa y la literatura, puede identificarse fundamentalmente en cuatro procedimientos. En primer lugar, la de-subjetivación de la vida y su transformación en “objeto biológico”, en el sentido en que Reviel Netz acuña este concepto para definir a los prisioneros de los campos de concentración del siglo XX. Dice Netz que “la cuestión fundamental en todos los campos era que ... los humanos pasaban a ser meros objetos biológicos. Dejaban de ser personas en el pleno sentido de la palabra ... Se convertían en mera carne que sus captores tenían que cuidar, ya fuese benévolutamente o no” (Netz 166). Por otro lado, la racialización y consecuente transfiguración entre “raza indígena” y “raza criminal”. Como se observa en la Figura 3, los indígenas, apenas ingresaban al museo, eran identificados mediante fotografías de frente y de perfil.

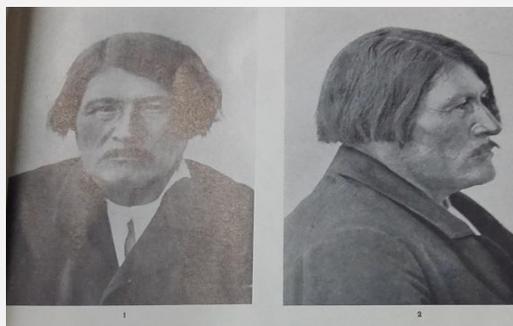


Figura 3

Curiosamente, como ilustra la Figura 4, la foto de frente y de perfil era la misma técnica que implementaba en esa época la policía para identificar a los criminales.

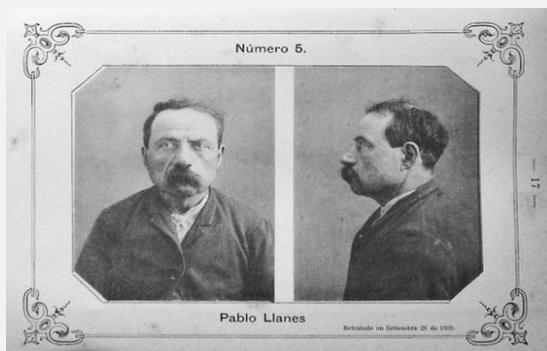


Figura 4

Dicho protocolo había sido inventado por el policía francés Alphonse Bertillon, y se combinaba con huellas dactilares y nueve mediciones de distintas partes de la cabeza que se utilizaban para calcular el “índice cefálico” (un cociente entre el ancho y la longitud del cráneo). Estas técnicas, en su conjunto, presuntamente ayudaban a tipificar razas y patologías criminales y psiquiátricas. El estricto protocolo de Bertillon prescribía que los retratos debían ser tomados a una precisa distancia, usando una cámara focal estandarizada. El fotografiado debía sentarse con los brazos rígidos apuntando hacia abajo en una silla llamada “Bertillon apparatus”. Era importante, también, que todas las fotos se conservaran en un archivo, a fin de establecer lo que Poole denomina “principio de comparabilidad” (135): la posibilidad de establecer equivalencias antropológicas y criminológicas entre la persona estudiada y la supuesta raza a la que su anatomía se adscribía. Deborah Poole afirma que, pese a que en la época había consenso en asociar la noción de raza a la apariencia visual, al color de piel y a la forma del cráneo, se trataba de un “discurso de vacilaciones” (Poole 213), ya que ningún teórico coincidía sobre qué elementos específicos la definían. Por eso, la insistencia en un protocolo fotográfico minucioso y rígido era una estrategia que intentaba disciplinar la visión y transformar ese vacilante discurso sobre la “raza” en un presunto hecho biológico, científicamente observable y medible. Y en Argentina, en un contexto de una ciudadanía discursivamente naciente, parecía vital inventar una narrativa del indígena como una alteridad racial, patológica, y en cierto punto indistinguible de otras anomalías criminales.

El tercer procedimiento de la producción del indígena como una alteridad no-humana es su identificación con patologías psiquiátricas, en particular, la melancolía. Con el desarrollo de la criminología antropológica de Cesare Lombroso, que postulaba la causa de la locura y los delitos en supuestas similitudes anatómicas con el simio, los discursos antropológicos intentaron clasificar el evidente malestar de los indios por estar encerrados en un Museo con rasgos melancólicos inherentes a su raza. Así, por ejemplo, es caracterizado Inacayal, un cacique tehuelche que estuvo preso en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, por un antropólogo que lo fue a examinar:

Reservado, receloso, disimulado y rencoroso, incapaz de manifestar sus sentimientos, poco afecto a la conversación y sólo comunicativo en estado de ebriedad, indolente y haragán, de sensualidad muy acentuada, de mucho orgullo, desprovisto de toda generosidad, indiferente y astuto, fácilmente pendenciero, muy apático, muy sucio y sin ninguna preocupación por su persona. (Vignati 23)

En *Conflicto y armonía de razas en América*, de 1883, Sarmiento afirma que el indígena es “débil, perezoso y terco” (38). De manera similar, la famosa *Iconología* de Cesare Ripa define al melancólico “estéril en el habla y el trabajo” (71), mientras que otros tratados medievales coinciden en caracterizar al melancólico como “triste, envidioso, malvado, ávido, fraudulento, temeroso y terreo” (Agamben. *Estancias* 32). Para Haraway, esta caracterización científica de las identidades no-europeas como melancólicas se inscribe en una tradición iniciada en el siglo XVIII por pintores y escritores románticos a la que, relejendo a Said, llama “orientalismo simio” (Haraway 21): la comparación de las culturas coloniales con la naturaleza, el mono, lo improductivo y la melancolía, en contraste al hombre colonizador de Europa, asociado a la cultura, la humanidad, la razón y el trabajo. Por otro lado, Agamben propone, para pensar estos experimentos científicos, la noción de “máquina antropológica”, tomada de Furio Jesi. Esta se entiende como una serie de técnicas y discursos que con fines políticos opera “excluyendo de sí como

no (todavía) humano un ya humano, esto es, animalizando lo humano, aislando lo no-humano en el hombre: *Homo alalus*, o el hombre-simio" (Agamben, *Lo abierto* 75).

El último mecanismo de figuración científica de la alteridad racial es el relato evolutivo de la vida, en el que el indígena es una etapa de transición entre el mono y el hombre, y que se puede advertir en la curaduría del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. En la *Guía para visitar el Museo de La Plata* (1922), por ejemplo, Luis María Torres, el director, explica a los visitantes el orden en que deben ser recorridas las salas, y que simboliza una progresión narrativa de las formas más simples a las más complejas de la vida. Según propone la *Guía*, el paseo empieza en el primer piso, por el Departamento de Paleontología, después el de Botánica, por último el de Biología, y después, se *asciende* al segundo piso, donde se encuentran los Departamentos de Zoología y Antropología. En cuanto al Departamento de Zoología, cuando el recorrido alcanza a los mamíferos más evolucionados, el director explica:

las vitrinas 2 y 1 encierran los esqueletos de los grandes 'antropomorfos', el chimpancé (*Pan*), el orangután (*Pongo*), y el gorila (*Gorilla*), así como un esqueleto humano prehistórico. Quien compare, aunque sólo superficialmente, los esqueletos reunidos en esta sala, se convencerá de que existe mucha mayor semejanza entre el [esqueleto] del hombre prehistórico y el de cualquiera de los monos antropomorfos, que entre los [esqueletos] de estos y los de cualquier otro orden de mamíferos y aun de los mismos monos inferiores. (221)

De más está aclarar que, como indica el texto más adelante, el cadáver del "hombre prehistórico" exhibido en aquella sala junto a los monos era el de un indígena de Tierra del Fuego (Torres 221). Esta propuesta curatorial se repite en el Departamento de Antropología, en donde se exponían en sentido narrativo de izquierda a derecha "el mono fósil, el mono actual, el hombre fósil y el hombre actual" (250). Respecto al "hombre fósil", el director del Museo comenta que "para facilitar la comparación del gran material con un solo golpe de vista, hemos reunido en la vidriera representantes típicos de varias tribus (un calchaquí, un araucano, un patagón, un ona, un yagán y un alcaluf)" (256).

Estos mecanismos del discurso científico serán decisivos para el imaginario literario y periodístico de la época, que abundará en textos acerca de monos con las mismas características que la ciencia atribuye al indígena. En *Caras y Caretas*, por ejemplo, una de las revistas de más difusión de la época, es notoria la cantidad de notas sobre monos antropomorfos y hombres simioscos. En 1900, por ejemplo, al mismo tiempo que se anuncia que un grupo de mapuches será enviado a una exhibición antropozoológica con fines científicos de la Exposición Universal de París (n°83 5/5/1900) (Figura 5), el semanario publica una nota de color titulada "El sentimiento del arte en las fieras de Palermo" (n°70 3/2/1900), en la que se relata un experimento para indagar si los monos del Zoológico serían capaces de apreciar piezas de música y literatura humana.



Figura 5

Como se observa en la Figura 6, un científico lee versos de Rubén Darío a un mono de Brasil.



Figura 6

El cronista, en tono jocoso, cuenta que el mono “escuchó complacido la lectura de unos versos del genial Rubén Darío, demostrando que el decadentismo no le es desconocido ni le repugna, y siguió con visible atención y con la boca abierta el curso de la lectura, esperando anhelante el final que había de darle la clave del armonioso logogrifo indescifrable”. En 1901 el semanario publica un artículo titulado “Una comprobación de la teoría de Darwin. Monos que parecen personas y personas que parecen monos” (n°145 13/7/1901), que toma como fuente la supuesta investigación de un naturalista norteamericano con indígenas de distintas partes del mundo: el caso de Julia Pastrana, una actriz de feria mexicana, “el ser humano que presenta más rasgos característicos del mono”, y cuyos restos fueron almacenados en el Museo de Ciencias de Moscú (Quereilhac 55); el artículo también subraya el caso de Kao, joven de Burma, India, “cuyo cuerpo estaba enteramente cubierto de un tupido pelo, que le daba el aspecto de un mono en grado sumo ... muestra suficiente del atavismo o del ‘salto atrás’ del hombre” (Figura 7).



Figura 7

Entre las varias notas que la revista dedicó al tema en su sección “curiosidades científicas”, también cabe destacar el artículo “El hombre mono, descubierto” (n°453 8/6/1907) sobre la investigación entre 1904 y 1907 de un tal “profesor Klaatsch” con aborígenes australianos (los cuales eran considerados por Darwin, junto a los selk’nam de Tierra del Fuego, el escalón más bajo de la evolución humana). En Australia, según la nota, dicho profesor habría encontrado una raza de hombres-mono, descriptos por el periodista de la siguiente manera: “estos salvajes no poseen lenguaje articulado, entendiéndose por medio de gritos y aullidos”.

En este contexto de animalización de los indígenas, que la ciencia teoriza y que el periodismo divulga, proliferan los cuentos de monos antropomorfos. En “Yzur” (1906), de Leopoldo Lugones, por ejemplo, un hombre narra sus experimentos con un chimpancé que compró como conejillo de indias en el remate de un circo quebrado. Ya el nombre, cuyo origen el narrador declara desconocer, nos da una pista de la procedencia de animal, puesto que contiene la palabra “zur” o “sur”, la zona geográfica de Argentina donde la masacre indígena tuvo lugar. Al narrador, al poco tiempo de adquirir su mascota, lo acosa una íntima sospecha: que el mono entiende el castellano, pero que no habla porque no quiere que lo hagan trabajar. De la misma manera que Sarmiento define en esa época al indígena como “débil, perezoso y terco” (Sarmiento 32), Yzur es intraducible al capitalismo, porque prefiere abandonar su condición humana antes que ponerse a laburar. Como una especie de Bartleby prehistórico, Yzur preferiría no hablar ni trabajar, y se sume en un “mutismo rebelde” que lleva al narrador a la siguiente conclusión: “los monos fueron hombres que ... dejaron de hablar. El hecho produjo la atrofia de sus órganos de fonación ... fijando el idioma de la especie en el grito inarticulado, y el humano primitivo descendió a ser animal” (Lugones 153). Es decir que los monos, según el cuento de Lugones, no pertenecen a otra especie, sino que son sub-humanos, cuerpos que por rebeldía o pereza renunciaron a la humanidad y quedaron librados a un umbral de inútil mutismo. Por eso, el experimento que ejecuta el narrador no tiene meramente por fin producir un mono parlanchín, sino, aún más

ambicioso, transformar a los primates, mediante el habla, en potencial mano de obra. Esto queda claro cuando informa que las dos frases que intenta explicar al chimpancé son “yo soy tu amo” y “tú eres mi mono” (Lugones 164). Tenemos ya bastante claros dos de los mecanismos del discurso científico sobre el indígena que irrumpen en el texto: por un lado, la transformación de la vida en “objeto biológico” de experimentación (ya que el narrador usa de conejillo de *indias* al simio para convertirlo en humano), y por otro, la patologización de la conducta como una forma de la melancolía, ya que el narrador dice que Yzur es indolente y se sume en un “melancólico azoramiento” (Lugones 164). El cuento es, también, como afirma Julio Ramos (26), una especie de fábula con moraleja sobre la imposibilidad de incorporar al otro marcado étnicamente a la lengua nacional: el indígena, como el mono, es intraducible al sistema productivo, a la cultura, y a un proyecto nacional. Porque los esfuerzos pedagógicos del narrador resultan vanos. Este lamenta que “la raza imponía su milenarismo mutismo” (Lugones 165) y el chimpancé, lentamente, en el estéril esfuerzo por ingresar como sujeto al lenguaje, agota sus energías, golpea con todas sus fuerzas las puertas de lo humano pero permanece en el umbral, y, “refugiándose como salvación suprema en la noche de la animalidad” (Lugones 165), muere de agotamiento, sin lograr pronunciar las frases que el amo le había dictado, sino apenas una tosca variación: “AMO, AGUA, AMO, MI AMO” (Lugones 167). Por último, como observa Dalmaroni, es significativo que Lugones haya escrito “Yzur”, cuyo tema es la obsesión por convertir en mano de obra el cuerpo improductivo, poco después de colaborar en la redacción de la Ley de Trabajo del gobierno de Julio Argentino Roca, que regulaba las condiciones laborales desde la perspectiva y los intereses de la elite liberal (Dalmaroni 80).

Otro autor que también abordó el tema de la alteridad no-humana es Horacio Quiroga. En “Historia del Estilicón” (1904), un hombre compra un gorila de Brasil al que llama Estilicón. Aficionado a la zoología, el hombre examina la anatomía del gorila, la cual le resulta inquietante porque comparte ambiguamente semejanzas con un humano pero también con un animal. Afirma que sus dientes y sus ojos sugerían los de un hombre, pero que “esa solidez de figura se debilitaba en las espaldas por la aguda cordillera de vértebras, dando a aquellas una angulosidad felina que rompía los planos del animal... Caminaba como un pato. Era en suma un cuerpo de oscura torpeza” (Quiroga, *Todos los cuentos* 858). Al principio, como en las descripciones del cacique Inacayal preso en el Museo, el mono parece díscolo y deprimido a causa de haber sido sustraído de su hábitat: “No quería comer: aplastaba las frutas contra el suelo tirándose de espaldas. Tampoco quería beber: retrocedía en cuatro patas con la vista fija en la vasija, y súbito se arrojaba contra ella de un salto en igual postura. De noche lloraba, un lastimero quejido en u con los labios extendidos. Extrañaba, el pobre animalito.” (858). Pasado poco tiempo, el hombre descubre que esas conductas se deben a un temperamento melancólico inherente a su raza: “cuando a veces estando solos al crepúsculo nos mirábamos -me miraba- la angustia del bosque natal pesaba sobre mí en esos silencios” (868), y que se explican por su “cabeza lombrosiana”. En relación al discurso de la inutilidad melancólica de los indígenas, es interesante la comparación que hace el narrador entre Estilicón y Dimitri, el sirviente ruso de la casa. Si bien Dimitri, en cierta forma, es una alteridad, aunque humana, del narrador burgués, es reapropiable a una lógica productiva, porque obedece a las órdenes, además de que aprende, y quiere enseñar a leer y a trabajar al gorila. Este último, en cambio, se niega a obedecer, desafía a su amo y a Dimitri, y permanece en su posición de pura negatividad: “Dimitri prendía la vela y Estilicón la apagaba... Mientras Dimitri leía, el gorila esperaba muy quieto que aquél concluyera. Entonces se ponía en cuclillas, sacaba delicadamente la vela del candelero y la estrellaba contra el suelo.” (859).

Como Yzur, Estilicón es una per-versión de hombre, y esa naturaleza perversa se traslada a sus instintos sexuales, ya que cuando llega a su adolescencia, intenta violar a una niña:

En un rincón, sobre una tina volcada, Estilicón estaba sentado sujetando a una criatura que se debatía arqueada, con los brazos sobre el pecho del mono. Éste, grave, le pasaba la mano por la cabeza, sin mirarnos ... Yo sólo tuve que tomarme el trabajo de arrancarle la criatura y enviarla a casa de sus padres ... En cuanto a Estilicón, lo corregí a bofetadas. (860)

Tras ese intento fallido y poseído por el resentimiento, Estilicón empieza a violar a Teodora, la sirvienta de dieciséis años de la casa. La melancolía de Estilicón es descripta como una enfermedad que lentamente inunda toda la casa, ya que contagia a Teodora y también a Dimitri: “Teodora se arrastraba en silencio, abandonada del todo. No hablaba. Tenía la boca constantemente morada. Su presencia muerta era tan inevitable como Dimitri enflaquecido, como Estilicón arrastrando los brazos, tres existencias canallas que se revolían sin querer hacia un absolutismo común” (863). No conforme con las sistemáticas violaciones a Teodora, que hacen que esta muera de tristeza, el gorila se pelea con Dimitri y lo asesina. Finalmente, en un clima enrarecido por las violaciones y la muerte, el cuento termina con la vejez decrepita del gorila. Como en las fotos de frente y de perfil que se tomaba tanto a los indígenas del Museo de Ciencias de La Plata como a los convictos de la Galería de Ladrones Comunes, en “Historia del Estilicón” aparece muy clara la transfiguración de tintes lombrosianos entre la alteridad racial y las patologías psiquiátricas y criminales, ya que el melancólico mono incurre en violaciones, pedofilia y asesinatos.

Tres años después de “Historia del Estilicón”, Quiroga publica la continuación en la revista *Caras y Caretas*, llamada “El mono ahorcado” (1907). Es la historia del hijo de Estilicón, bautizado Titán, quien, por pertenecer a la misma raza que su padre, hereda la melancolía y la degeneración sexual. El amo, como en “Yzur”, toma de conejillo de indias al orangután para hacerlo hablar, pero, tras varios fracasos, se le ocurre que es posible darle habla si le enseña “la idea de lo superfluo” (Quiroga, *Caras y Caretas* 25), una idea bastante confusa y poco desarrollada en el cuento, pero que lleva al amo a hacer fumar haschisch a su orangután y a enseñarle varios juegos. Uno de estos, el que más apasiona a Titán, es jugar a ahorcarse. El cuento, veladamente, da a entender que hay un goce sexual y perverso en el juego, que se advierte en la cara de Titán cuando se ahorca: “Los ojos se han vuelto completamente hacia arriba. Su blanca ceguera, bajo el ceño contraído, da al rostro sombrío una expresión estatuaria de concentración” (25). Pero el goce y la pulsión de muerte pueden más que el miedo a morir, y Titán, en uno de estos ejercicios diarios de ahorcamiento masturbatorio, se termina suicidando. Respecto al vínculo entre melancolía y suicidio, acaso no sea un dato menor recordar que Inacayal, el cacique preso en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata y cuyos comportamientos habían fundado la idea de que su raza era melancólica, también acabó por suicidarse. Por otro lado, como afirma Rodríguez Pérsico (314), a fines del siglo XIX los discursos científicos ponen la anomalía sexual como fundamento de casi toda patología y alteridad racial, hecho que se evidencia en las conductas parafilicas de Titán y también en la pedofilia de su padre, Estilicón.

La preocupación de Quiroga por los monos perversos persistió, y dos años después publicó también en *Caras y caretas* “El mono que asesinó” (1909), la historia de Guillermo Boox, un señor que descubre que un gibón del Zoológico de Buenos Aires tiene la capacidad de hablar. El gibón parlanchín, cuando no habla, es descripto como un melancólico: “se

sentaba en el borde de la jaula, serio, aburrido, filosófico” (Quiroga, *Obras* 311). Guillermo Boox se empecina por descifrar las frases enigmáticas que como un mantra le repite el mono (“el río está creciendo”, “Ibango, el león” y “abran la puerta”), hasta que, para entenderlas mejor, lo termina secuestrando. Cuando lo lleva a su casa, descubre que no sólo es un mono parlanchín, sino que además está poseído por el espíritu de un indio. Y es interesante que pese a que con “indio” se refiera a un nativo de la India, la palabra es además un sinónimo de “indígena”, lo cual pone en conexión al cuento con “Yzur”, donde también se sugiere la herencia india del mono. Como ocurría en “Historia del Estilicón”, el gibón contagia de melancolía la casa, ya que Guillermo Boox enloquece, y se empieza a comportar como un mono. Inversamente a Yzur, que al humanizarse aprendía a hablar, Guillermo Boox desaprende el habla: “Con la rapidez de un relámpago, Boox se lanzó sobre todas las bananas que quedaban y saltó sobre la silla, mientras de su garganta brotaba un horrible remedo de lengua humana: - ¡Abará- bará-bará-bará!” (332). Cabe destacar, además, que pronuncia un ruido que es casi una parónimo de la palabra “bárbaro”, otro término con el que también se identificaba a los indígenas. El gibón, al mismo tiempo, empieza a convertirse en ser humano, y cuando adquiere su forma definitiva de hombre, le explica a Guillermo Boox que un ancestro suyo lo había traicionado y asesinado, motivo por el cual había reencarnado en un mono (339). Tras este discurso, el gibón, ya humanizado, asesina a Guillermo Boox y lo deja en una jaula del zoológico.

“La teoría de Darwin” (1907), de Manuel María Oliver, también presenta cuerpos que transitan un umbral incierto entre humano y simio. En un bar del centro de Buenos Aires, un filósofo relata a sus amigos el encuentro con un transeúnte que “Era más orangután que hombre y más hombre que orangután” (12). Sorprendido por el aspecto de este individuo, el filósofo decide seguirlo, al tiempo que, como un científico encubierto, le hace un rápido croquis frenológico del cráneo: “descubrí sus ojos cubiertos por fuertes cejas, escondidos en órbitas cavernosas, su nariz hundida, sus labios gruesos y su barba larga, rasgos faciales simiescos, que lo destacaban de todos los demás transeúntes” (12). Es interesante que, como afirma Rodríguez Pérsico, los discursos frenológicos y criminológicos de fines del siglo XIX y comienzos del XX, que buscan patologías y potenciales crímenes en la reminiscencia al simio, tienen el denominador común de dar relevancia al mínimo detalle del aspecto de una persona, y por eso se produce no sólo una extraña identidad entre naturalista y detective, sino también la idea paranoica, fundamentada por estas teorías, de que en el rasgo más accesorio de apariencia simiesca puede encontrarse la pista de un asesino o de un violador (277). Por ese motivo, el filósofo del cuento, convencido de la potencial peligrosidad de esta criatura, la sigue como un detective en todo su trayecto en tranvía y cuando bajan en Palermo, ratifica las sospechas cuando ve que, por pura maldad, su perseguido le falta el respeto a una mujer que amamanta a su hijo recién nacido: “mi hombre rozó a una robusta ama de leche que amamantaba a su pequeño, y le dijo algo con voz gutural que no oí. Ella se irguió roja de ira, y le lanzó esta injuria: ¡cara de mono!” (12). Pero el asombro del filósofo llega a su cenit cuando, al seguir al sospechoso hasta el Zoológico de Palermo, advierte que este se cuelga en la jaula de los monos de África:

cuando todos los monos chillaron, la jaula se estremeció, y contemplamos al orangután humano, al tipo víctima de mi clasificación, escalando la fuerte reja de la jaula con sus dos manos y sus dos pies firmes y seguros. En un instante estuvo arriba, observándonos con expresión de simiesca ironía, hasta que al percibir de lejos la gorra azul del guardián, se descolgó y se alejó rápidamente hacia la avenida Alvear, mientras a lo lejos su sombra parecía formarle un apéndice (12).

Esta metamorfosis de humano a mono que experimenta el perseguido al entrar al zoológico y la transformación inversa, de mono a humano, que se cumple al marcharse, es significativa por varios motivos. En primer lugar, si se tiene en cuenta la propuesta de Tony Bennett, según la cual los Zoológicos y los Museos de Ciencias Naturales son máquinas narrativas que acuñan ciudadanía a partir de la producción de un Otro racialmente distinto “entre naturaleza y cultura, entre mono y hombre” (77). El cuento propone el problema de los cuerpos que, por ser “víctimas de la clasificación” de la frenología y la criminología lombrosiana, se vuelven ilegibles, no terminan de pertenecer ni a la humanidad ni a la animalidad, y podrían ser tanto ciudadanos comunes como presidiarios o especímenes de un zoológico o de un museo. Al mismo tiempo, la inquietud clasificatoria de estos cuerpos dispara la paranoia de no saber si en la gran ciudad cualquier desconocido con una vaga reminiscencia simiesca podría considerarse como un potencial criminal, que en este caso encarna metafóricamente el mono antropoide – pero que varios cuentos de fantasía de la época figuran en otras alteridades, como sucede con “Kalibang o los autómatas” (1879) de Holmberg, en el que ya no es posible para nadie distinguir entre humanos y androides; o en “El hombre microbio” (1886) de López de Gomara, en el que se sospechan formas humanoides entre la vida microbiana.

En “Transformismo”, de Ernesto Cabrera, publicado por *Caras y caretas* en 1901, también aparece una criatura cuyo aspecto ambiguo impide clasificarlo como humano o como mono. Es interesante que este cuento ponga el foco en la disputa política entre religión y ciencia ya que en el mismo encontramos a dos personas que a bordo de un tren se encuentran leyendo la *Biblia* y *El Origen de las Especies* y, en este contexto, polemizan sobre el comienzo de la vida humana. Hay que destacar, adicionalmente, que a fines del siglo XIX y comienzos del XX el evolucionismo era también llamado “transformismo” y este cuento parodia la teoría de Darwin a partir del significado equívoco de esta palabra. El hombre que explica la versión darwinista del origen de la vida va tomando rasgos simiescos a medida que avanza en su explicación. Esto lleva al testigo y narrador a afirmar lo siguiente: “... pude reconocer [en el que hablaba] un verdadero tipo etíope de largas mandíbulas con perfiles de simia y pronuncié sin titubear mi veredicto: -El señor usa del derecho del pataleo. Yo no comulgo con el darwinismo, pero ante su actual defensor, la razón está de su parte” (7). De manera similar, en *Dos partidos en lucha* (1875), la primera novela de Eduardo Ladislao Holmberg, dos comitivas llamadas respectivamente Rabianistas y Darwinistas polemizan sobre el origen de la vida humana y sobre si esta principia en el mono, como propone *El Origen de las Especies*, o si fue una *creatio ex nihilo* bíblica. Las facciones debaten sin alcanzar un acuerdo hasta que intercede Darwin, quien llega a Buenos Aires y se encuentra con Alsina, Avellaneda, Sarmiento y Mitre como si fueran amigos de toda la vida. Darwin, en su afán por demostrar su teoría, asesina y abre al medio un cuerpo, pensando que es el de un mono. Lo que descubre no obstante, sin embargo de culpa de su parte, es que había aniquilado a un indígena:

- ¡Darwin! ¡Darwin! ¡Hemos cometido un asesinato; no era un mono, era el Akka que me regaló el Rey de Italia, lo que hemos disecado! ¡Ya se ve; la falta de anteojos!
- ¿Los Akkas no son monos? -preguntó Darwin.
-No, no, que son hombres.
-Entonces será un dato estadístico más que se incluirá en los registros de mortalidad de Inglaterra. (99)

Lo interesante de *Dos partidos en lucha* consiste en que es el único texto de la serie que parodia y critica la truculencia de los experimentos científicos con indígenas ya que, por la imperdonable negligencia de no

haberse puesto sus anteojos, Darwin confunde a un Akka con un mono y lo destripa como quien mata una mosca. La novela, que finaliza sin que ninguno de los dos bandos imponga su postura, también pone en evidencia el vínculo presente en toda la serie entre literatura y divulgación periodística, ya que incluye como apéndice un artículo sobre los Akka aparecido en el diario *El Argentino*, que explica con presunto vocabulario científico el carácter prehistórico de dicha tribu.

II

A fines del siglo XIX y comienzos del XX, mientras el Ejército perpetra la Conquista del Desierto, la ciencia, alimentada por experiencias europeas, estudia y exhibe cadáveres y prisioneros de guerra y produce un discurso criminológico y patológico del indígena como una alteridad entre humana y simiesca, opuesta al naciente ciudadano argentino. Al mismo tiempo, la prensa y la literatura de la época se alimentan de ese imaginario científico y engendran inquietantes otredades en una jerga científicista.

En todos los textos analizados, los monos antropomorfos son “objetos biológicos” de experimentación y estudio, conejillos de *indias* del límite entre animalidad y humanidad. La capacidad de hablar, en todos los cuentos, es la línea metafísica que divide al humano del mono. A este respecto, es interesante que los monos no sólo carecen de palabra porque *no puedan o no quieran* hablar, sino porque, en tanto alteridades, su perspectiva está elidida: siempre son dichos y tematizados por un narrador o personaje humano, pero nunca aparece, como en el caso de la producción científica de los indígenas, su versión de los hechos.

La irrupción de la frenología como disciplina identificatoria de razas se advierte en que en todos los relatos hay una pormenorizada descripción de la cabeza de los monos. Debemos recordar aquí la propuesta de Poole de pensar la “raza” como una tecnología no sólo visual, sino además, gracias a las técnicas craneométricas y fotográficas, disciplinante de la visión, ya que los monos son racialmente clasificados por un mero prejuicio visual que nunca se cuestiona. Otro punto que define a los monos como “objetos biológicos” es que en todos los casos son comprados, encontrados o robados de un zoológico (que de alguna manera es una enciclopedia de estudio científico de la vida, como también lo es un Museo).

Respecto a la patologización psiquiátrica y criminológica, no hay ninguna historia en que estos monos no manifiesten una tipología melancólica, perversa u homicida. Como afirmaba Sarmiento del indígena que es “débil, perezoso y terco” (Sarmiento 38), en “Yzur” e “Historia del Estilicón” encontramos monos que se resisten a trabajar y son ejemplos de su inadaptabilidad racial al sistema productivo. En “El mono ahorcado” también encontramos la melancolía expresada en la voluntad suicida, y que tiene su correlato en el cacique tehuelche Inacayal, indígena cautivo del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, tematizado racialmente como melancólico por los antropólogos que lo examinaron, y que también terminó por suicidarse. En “Historia del Estilicón” y en “El mono que asesinó”, además, aparece la melancolía como una enfermedad contagiosa, ya que en el primer caso la sirvienta violada por Estilicón muere de tristeza, mientras que en el segundo texto Guillermo Boox, su protagonista, enloquece producto de la convivencia con el gibón.

En tanto encarnaciones del discurso criminológico, que justificaba potenciales crímenes y patologías psiquiátricas en rasgos simiescos, advertimos que el mono de “Historia del Estilicón” es pedófilo, violador y asesino, mientras que su hijo, que aparece en “El mono ahorcado”, revela su parafilia sexual en el juego del ahorcamiento. El gibón de “El mono que

asesinó” también es homicida, y son los rasgos antropoides del transeúnte de “La teoría de Darwin” los que llevan a su perseguidor a sospechar y comprobar su maldad, que se manifiesta contra una indefensa mujer amamantando a un niño. En “Transformismo” y *Dos partidos en lucha*, además, aparece la decisiva influencia de *El Origen de las Especies* como clave de lectura y fundamento científico de un umbral incierto entre mono y humano.

En cuanto a la publicación de los textos, todos, a excepción de “Yzur” y *Dos partidos en lucha*, aparecieron por primera vez en la revista porteña *Caras y Caretas*, una “magazine de actualidad” (Cilento 14) que publicaba artículos de divulgación científica, y cuyos cuentos, mayoritariamente de fantasía y ciencia ficción, dialogaban con esos artículos y con ese imaginario científico, más popular que especializado.

Como afirma Rodríguez Pérsico, la ciencia desempeña un papel decisivo en los procesos para constituir una cultura moderna nacional argentina (332). Por un lado, cimienta sobre el genocidio indígena un discurso acerca de una prehistoria darwiniana y una alteridad racial del naciente ciudadano argentino. Por otro, en las presuntas similitudes de esa alteridad con rasgos simiescos, encuentra un tipo criminológico y psiquiátrico que fundaría innumerables prejuicios anatómicos sobre el aspecto del criminal, del loco, del marginal, y que marcaría con fuego y sangre la futura vida política y cultural del país. En los textos analizados advertimos cómo esa producción discursiva de la ciencia sobre el indígena se filtra en las representaciones literarias de monos antropoides, criminales, melancólicos y parlanchines.

ICONOGRAFÍA

Figura 1: Grupo selk'nam secuestrado de Tierra del Fuego en París, 1889. Báez, C.; Mason, P. *Zoológicos humanos*. Pehuén, 2006, pp. 48.

Figura 2: Mapuches exhibidos en el *Jardin d'aclimatacion de Paris*, 1883. Báez, C.; Mason, P. *Zoológicos humanos*. Pehuén, 2006, pp. 85.

Figura 3: Inacayal en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Vignati, Milcíades Alejo. "Iconografía Aborigen". *Revista del Museo de La Plata*, vol. 2, 1942, pp. 13-48.

Figura 4: Galería de ladrones comunes de la Capital, 1889. Archivo General de La Nación.

Figura 5: "Indios Araucanos en viaje a París", 1900. Revista *Caras y Caretas*, vol. 82, 1900.

Figura 6: "El sentimiento artístico de los animales", 1900. Revista *Caras y Caretas*, vol. 69, 1900.

Figura 7: "Una comprobación de la teoría de Darwin. Monos que parecen personas y personas que parecen monos", 1901. Revista *Caras y Caretas*, vol. 145, 1901.

BIBLIOGRAFÍA

Agamben, Giorgio. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Pre-textos, 1998.

--. *Lo abierto-El Hombre y el Animal-*. Adriana Hidalgo, 2006.

Altamirano, Carlos. "El orientalismo y la idea del despotismo en *Facundo*". *Ensayos argentinos*, editado por Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, Ariel, 1997, pp. 7-19.

Báez, Christian y Peter Mason. *Zoológicos humanos*. Pehuén, 2006.

Bennett, Tony. *The Birth of the Museum*. Routledge, 1995.

Butler, Judith. *Bodies that matter*, Routledge, 1993.

--. *Frames of War. When life is grievable?*. Verso Books, 2009.

Cabrera, Ernesto. "Transformismo". *Caras y Caretas*, no.153, 1901, pp. 7.

Cilento, Laura. *Aspectos populares del fantasy en la literatura rural del Centenario*. Filodigital (Repositorio Institucional de la Facultad de Filosofía y Letras), 2010.

Dalmaroni, Miguel. *Una república de las letras. Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Beatriz Viterbo, 2006.

Espósito, Roberto. *Bíos*. Amorrortu, 2006.

Haraway, Donna. *Primate Visions-Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*. Routledge, 1989.

Holmberg, Eduardo Ladislao. *Dos Partidos en Lucha*. Buenos Aires, 1875.

Kafka, Franz. "Informe para una Academia". *Obras Completas*, Barcelona: Edicomunicación, vol. 4, 1999, pp. 1154-1161.

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Fondo de Cultura Económica, 2004.

Lugones, Leopoldo. *Las fuerzas extrañas*. Arnaldo Moen y Hermano editores, 1906.

Netz, Reviel. *Alambre de púas. Una ecología de la modernidad*. Eudeba, 2013.

BIBLIOGRAFÍA

Oliver, Manuel María. "La teoría de Darwin". *Caras y Caretas*, no. 466, 1907, pp. 12.

Penhos, Marta. "Las imágenes de frente y perfil, la 'verdad' y la memoria. De los grabados del Beagle (1839) y la fotografía antropológica (finales del siglo XIX) a las fotos de identificación en nuestros días". *Memoria y Sociedad, Revista del Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana*, vol. 35, 2004, pp. 39-77.

Pepe, Fernando; Suárez Añon, Miguel; Oldani, Karina. "Las muertes invisibilizadas del Museo de La Plata". *Corpus, Archivos visuales de la alteridad americana*, vol. 1, 2011, pp. 2-9.

Poe, Edgar Allan. *Cuentos Completos*. Traducido por Julio Cortázar, Edhasa, 2009.

Poole, Deborah. *Vision, race and modernity*. Princeton University Press, 1997.

Pratt, Mary Louise. *Imperial eyes: Travel, Writing and Transculturation*. Routledge, 1992.

Quereilhac, Soledad. *Cuando la ciencia despertaba fantasías*. Siglo XXI Editores, 2016.

Quiroga, Horacio. "El mono ahorcado". *Caras y Caretas*, no. 472, 1907, pp. 25.

--. "Historia del Estilicón". *Todos los cuentos*. Allca XX, 1996.

--. "El mono que asesinó". *Obras*. Losada, 1998.

Ramos, Julio. "Faceless Tongues: Language and Citizenship in Nineteenth Century Latin America". *DISPLACEMENTS. Cultural Identities in Question*, 1994, pp. 25-46

Ripa, Cesare. *Iconologia del Cavaliere Cesare Ripa Perugino*. Perugia, 1766.

Rodríguez Pérsico, Adriana. *Relatos de época*. Beatriz Viterbo, 2008.

Rothfels, Nigel. *Savages and Beasts*. The John Hopkins University Press, 2002.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Conflicto y armonía de razas en América*, Buenos Aires, 1883.

BIBLIOGRAFÍA

Torres, Luis María. *Guía para visitar el Museo de La Plata*. Imprenta y Casa Editora Coni, 1927.

Vignati, Milcíades Alejo. "Iconografía Aborigen". *Revista del Museo de La Plata*, vol. 2, 1942, pp. 13-48.

Postulados de (re)construcción de la nación peruana: el “saber” de Clorinda Matto, el “poder” de José Carlos Mariátegui, y el ayni como fórmula conciliatoria¹

Frank Otero Luque
Florida International University

Clorinda Matto de Turner (1852-1909) publicó *Aves sin nido* en 1889, cuando el Perú se hallaba en pleno proceso de reconstrucción tras la derrota sufrida en la Guerra del Pacífico (1879-1883). En esta novela de corte realista-naturalista y de estética romántica por el melodrama, la autora reitera la visión sanmartiniana en cuanto a la imperiosa necesidad de incorporar al indígena en el plan de (re)construcción nacional. Matto denuncia las taras sociopolíticas que habían impedido hacerlo desde que el Perú se convirtió en un país soberano (1821-1824): la explotación de los indígenas, la corrupción de las autoridades—sobre todo eclesiásticas—y la falta de justicia en los pueblos andinos. Influenciada por el pensamiento positivista, tan en boga en su época, como fórmula de progreso Matto propone educar al pueblo, y se declara a favor de la inmigración y de una economía liberal.

1. Deseo expresar mi reconocimiento y agradecimiento al respaldo de FIU Graduate School Dissertation Year Fellowship (DYF) que me permitió finalizar el proyecto académico del cual se deriva este trabajo.

En el presente ensayo reviso algunos postulados socioeconómicos de Clorinda Matto de Turner en *Aves sin nido* (1889) y en *El Perú Ilustrado* (EPI), a la luz de las ideas que José Carlos Mariátegui (1894-1930) tenía acerca de estos mismos temas, y que expuso, principalmente, en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928). La comparación es particularmente interesante, debido a que el Amauta no incluyó a la escritora cusqueña entre los autores sobre los que comenta en “El proceso de la literatura”, el último y más extenso capítulo de su obra magna. Discrepando de Tomás G. Escajadillo, quien rechaza la clasificación de *Aves sin nido* como novela indigenista, porque considera que, en ella, la caracterización del indígena es muy pobre, y que la presencia de éste en la historia, más que protagónica, es complementaria (“*Aves sin nido* ¿Novela ‘indigenista?’” 146), opino que esta novela es pionera del indigenismo literario peruano porque denuncia los abusos que se cometían en contra del indígena, porque aboga por su causa, y le da voz en una historia en la que, aunque no sea el protagonista, el tema central es la injusticia de la que es víctima. Precisamente, debido a estos grandes méritos, es sorprendente que Mariátegui—para quien el indigenismo tenía una gran importancia “por estar extirpando, poco a poco, desde sus raíces al ‘colonialismo’” (*7 ensayos* 253)—haya omitido mencionar en sus *7 ensayos* a la autora cusqueña. Según Ana Peluffo, “Mariátegui desconfiaba del sentimiento indigenista de Matto de Turner porque éste enfatizaba la educación sentimental del opresor más que la virilización del indígena” (*Lágrimas andinas* 23). Asimismo, Peluffo especula que la asociación del sentimentalismo con la feminidad, y la representación del indígena como modelos feminizados de civilidad—que, en su percepción, pueden apreciarse en la obra de Matto—llevó al Amauta a excluir a la autora cusqueña de sus reflexiones canónicas sobre las letras peruanas (“Why can’t an Indian be more like a man” 15-6).

Maniqueísmo en *Aves sin nido*

La historia de *Aves sin nido* está ambientada en Killac, un imaginario y pequeño pueblo andino, por la misma época en que fue publicada la novela (1889). El argumento gira en torno a cuatro grupos familiares—los Marín, los Pancorbo, los Yupanqui y los Champí—, además del cura Pascual, del obispo Pedro de Miranda y Claro (personaje ausente), de Hilarión Verdejo, de Estéfano Benites, de Pedro Escobedo y del coronel Bruno Paredes.

Probablemente, en su afán de producir un tipo de literatura comprometida, que por comparación y contraste denunciara las terribles condiciones en que vivían sus connacionales menos favorecidos, en esta novela de tesis Matto caracteriza los lugares y personajes en *Aves sin nido* de manera bastante maniquea, de tal modo que los sujetos considerados buenos suelen estar vinculados a la capital peruana y han recibido una educación adecuada; en tanto que los villanos, por el contrario, generalmente carecen de instrucción o han recibido una instrucción deficiente, y pertenecen al ambiente rural. Joan Torres-Pou identifica un ordenamiento de oposiciones binarias, que él agrupa bajo las categorías de Lima/Killac y Buenos/Malos (3). Por otro lado, Antonio Cornejo Polar nota que “[l]a familia de Fernando y Lucía Marín es presentada en el texto mediante el recurso de acumular virtudes y de enfrentarlas [...] con los vicios de los ‘notables’. Emerge así una imagen ideal en grado extremo: jamás manchados por la más leve falta, los Marín son cultos, generosos, valientes, simpáticos, honestísimos” (Prólogo, *Aves sin nido*). Es así que Lucía es un buen ejemplo de una persona buena e instruida (*Aves* 9), al igual que Manuel, quien sin haber “perdido un día en las labores escolares” (43) es ahora un estudiante de segundo año de Derecho” (59). En el otro extremo, “lo que distingue a los notables de Killac es, pues, su pertinaz inmoralidad: todos ellos, incluyendo al cura, son ebrios, mujeriegos, ladrones” (Cornejo Polar, Prólogo a *Aves sin nido*).

El “buen salvaje”

Los protagonistas andinos escapan al referido ordenamiento de oposiciones binarias porque no se espera que ellos hayan pasado por la escuela. Por el contrario, lo esperable de los indígenas es la ignorancia y la superchería, la segunda como engendro de la primera, tal como se aprecia en el siguiente diálogo entre Martina, la esposa de Isidro Champí—el pobre campanero acusado injustamente de un delito que no cometió (92, 109)—y el hijo de ambos:

—Miguel, ¿no te dije cuando rebalsó la olla y se cortó la leche que alguna desgracia iba a sucedernos?

—Mamá, también yo he visto pasar el cernícalo como cinco veces por los techos de la troje —repuso el indiecito.

— ¿De veras? —preguntó la india, cuyo rostro apareció velado por la palidez del terror. (97)

Erik Camayd-Freixas sostiene que, en las culturas primitivas, “[u]n presagio, digamos el vuelo de un pájaro, no es sólo el anuncio de un evento venidero sino también, al mismo tiempo, su causa (Lévy-Bruhl 1976)” (*Realismo mágico* 69). De ahí el genuino temor de Martina.

En la percepción de Cornejo Polar, “[l]a imagen que *Aves sin nido* ofrece de los indios [...] de alguna manera se asocia con el estereotipo del ‘buen salvaje’. Los indios son alabados por la ‘encantadora sencillez de sus costumbres’, y aparecen siempre como seres inocentes, buenos y candorosos [...], pero esa misma bondad natural los hace singularmente vulnerables frente a la codicia de los potentados y de las autoridades de la región” (Prólogo). Luego agrega: “La bondad natural se lee, entonces, como condición similar a la de la niñez, e implica la obvia necesidad ética de ‘proteger’ a una raza que se debate en un mundo difícil como un niño indefenso. Obviamente, los forasteros intentarán asumir una condición paternal con respecto a los indios” (ibíd.). A este tipo de situaciones se refiere Gayatri Chakravorty Spivak (1942-) en “Can the Subaltern Speak?” (1985), donde señala que los “subalternos”—los colonizados y, en general, los grupos oprimidos—no tienen un lugar de enunciación y, al carecer de voz, requieren de intermediación.

¿Saber para poder o poder para saber?

Matto insiste, reiteradamente, en que debe instruirse al pueblo: “[N]ecesitamos propagar en todos los tonos la urgencia de multiplicar la escuela y el taller, para que de allí salgan los verdaderos ciudadanos del Perú” (Editorial de *El Perú Ilustrado* del 3 de mayo de 1802; en Vargas Yábar, *La empresas del pensamiento* 68). Con una visión positivista propia de su época, un año antes de que Matto publicara *Aves sin nido*, Manuel González Prada (1844–1918) proponía básicamente lo mismo que la autora cusqueña: “[E]nseñadle [al indio] siquiera a leer i escribir, i veréis si en un cuarto de siglo se levanta o no a la dignidad de hombre” (“Discurso en el Politeama”). Para Mariátegui, sin embargo, no es suficiente que el indígena aprenda a leer y escribir: “El problema del analfabetismo del indio [...] desborda del restringido marco de un plan meramente pedagógico. Cada día se comprueba más que alfabetizar no es educar. La escuela elemental no redime moral y [sic] socialmente al indio. El primer paso real hacia su redención, tiene que ser el de abolir su servidumbre” (7 ensayos 118). El Amauta llegó, incluso, a afirmar que “*el indio alfabeto* [énfasis mío] se transforma en un explotador de su propia raza porque se pone al servicio del gamonalismo” (ibíd. 31). Las palabras de Mariátegui acerca del “indio alfabeto” revelan que él establecía cierto vínculo entre saber y poder. Si bien es axiomático que quienes tienen el poder económico suelen también detentar el poder político, y que, además,

cuentan con más posibilidades de procurarse una buena instrucción, hubo que esperar hasta 1975 (“Entrevista sobre la prisión: el libro y su método”) para que Michel Foucault (1926-1984) popularizara la noción de que existe “una perpetua articulación del poder sobre el saber y del saber sobre el poder: (Foucault, “Entrevista sobre la prisión”, *Microfísica del poder* 99).

En un cuestionario que le hace Ángela Ramos, publicado en *Mundial* el 23 de julio de 1926, Mariátegui reitera esta misma postura con respecto a la alfabetización del indio: “No soy de los que piensan que la solución del problema del indígena es una simple cuestión de alfabeto. Es, más bien, una cuestión de justicia” (“Una encuesta a José Carlos Mariátegui”; Baeza 485). Asimismo, en el prólogo a *Tempestad en los Andes* (1927) de Luis E. Valcárcel, el Amauta dice: “Lo que distingue al nuevo indio no es la instrucción sino el espíritu. El alfabeto no redime al indio” (9). Ya en el artículo “La enseñanza y la economía”, publicado en la revista *Mundial* el 29 de mayo de 1925, José Carlos Mariátegui había advertido que “[e]l problema de la enseñanza no puede ser bien comprendido al no ser considerado como un problema económico y como un problema social” (439).

El humanismo y el sistema educativo

En una conversación entre Michel Foucault (1926-1984) y estudiantes—publicada en el N°114 de la revista *Actuel* en 1971—, el pensador francés les decía lo siguiente acerca del sistema educativo: “[E]s preciso no hacerse ilusiones sobre la modernización de la enseñanza, sobre su apertura al mundo actual: se trata de mantener el viejo sustrato tradicional del ‘humanismo’ [...] El humanismo garantiza el mantenimiento de la organización social, la técnica permite el desarrollo de esta sociedad pero en su propia perspectiva” (“Más allá del bien y del Mal”, *Microfísica* 34). Enseguida, Foucault define la particular manera en que él concibe el humanismo: “Entiendo por humanismo el conjunto de discursos mediante los cuales se le dice al hombre occidental: ‘si bien tú no ejerces el poder, puedes sin embargo ser soberano. Aún más: cuanto más renuncies a ejercer el poder y cuanto más sometido estés a lo que se te impone, más serás soberano’ (34). ¿Cómo entender esta paradoja? Foucault lo explica con cierto sarcasmo:

El humanismo [...] ha inventado paso a paso estas soberanías sometidas que son: el alma (soberana sobre el cuerpo, sometida a Dios), la conciencia (soberana en el orden del juicio, sometida al orden de la verdad), el individuo (soberano titular de sus derechos, sometido a las leyes de la naturaleza o a las reglas de la sociedad), la libertad fundamental (interiormente soberana, exteriormente consentidora y ‘adaptada a su destino’). En suma, el humanismo es todo aquello a través de lo cual se ha obstruido el deseo de poder en Occidente —prohibido querer el poder, excluida la posibilidad de tomarlo—. En el corazón del humanismo está la teoría del sujeto (en el doble sentido del término). Por esto el Occidente rechaza con tanto encarnizamiento todo lo que puede hacer saltar este cerrojo. (34-5)

Lo que plantea Foucault sobre el humanismo se corresponde con lo que ya había observado al respecto Mariátegui en el caso del Perú:

[e]n el culto de las humanidades se confundían los liberales, la vieja aristocracia terrateniente y la joven burguesía urbana. Unos y otros se complacían en concebir las universidades y los colegios

como una fábrica de gentes de letras y leyes. Los liberales no gustaban menos de la retórica que los conservadores. No había quién reclamase una orientación práctica dirigida a estimular el trabajo, a empujar a los jóvenes al comercio y [a] la industria. (*Menos aún había quien reclamase una orientación democrática* [énfasis mío], destinada a franquear el acceso a la cultura a todos los individuos). (7 ensayos 81)

Para que no quepa duda, José Carlos Mariátegui añade: “El privilegio de la educación persistía por la simple razón de que persistía el privilegio de la riqueza y de la casta” (81).

El sistema educativo—basado en el humanismo, a la manera en que lo entiende Foucault—condiciona y determina el saber. “El saber académico, tal como está distribuido en el sistema de enseñanza, implica evidentemente una conformidad política: en historia, se os pide saber un determinado número de cosas, y no otras —o más bien un cierto número de cosas constituyen el saber en su contenido y en sus normas” (“Más allá”, *Microfísica* 34).

Saber es poder, y viceversa

Para Foucault, saber es poder, y viceversa. Adicionalmente, el historiador francés advierte que “ejercer el poder crea objetos de saber, los hace emerger, acumula informaciones, las utiliza” (“Entrevista”, *Microfísica* 99). De acuerdo con Foucault, el marco de verdad impuesto por un poder, no necesariamente político o gubernamental, durante toda una época determina la manera de comprender y concebir la realidad, que es socialmente construida. En consecuencia, el poder define la verdad y, a la vez, el conocimiento constituye un instrumento de poder (Otero Luque, “Literaturas y comunidades imaginadas de Mariátegui” 11). “Los fundadores de la democracia solían decir que el bien común no es lo que opinan las mayorías, sino la opinión del grupo ilustrado de la sociedad. Esta posición plantea preguntas difíciles” (Todorov, entrevista con Boris Muñoz). Como afirma Antonio de Nebrija en su introducción a su *Gramática castellana* (1492): “Siempre la lengua fue compañera del imperio” (en Todorov 36). Esto es tan cierto que “[l]a eficacia de una clase dominante se expresa en última instancia en su capacidad para introducir sus valores y concepciones entre los dominados. Cuando lo consigue puede abrigar la esperanza de una victoria postrera: que el nuevo orden, con otros personajes, termina reproduciendo el viejo autoritarismo” (Flores Galindo, “Sueños y pesadillas”, *Obras completas* 375).

Desde finales de la década de 1920, Mariátegui tenía muy claro cuán inextricable es el vínculo entre saber y poder. Esto podemos apreciarlo cuando afirma que “[l]a escuela y el maestro están irremisiblemente condenados a desnaturalizarse bajo la presión del ambiente feudal, irreconciliable con la más elemental concepción progresista o evolucionista de las cosas [...] Los educacionistas, repito, son los que menos pueden pensar en independizarla de la realidad económico-social” (7 ensayos 34-5). En un famoso debate entre Michel Foucault y Noam Chomsky (1928-...), llevado a cabo en Holanda, en 1971, el filósofo francés alertaba, acertadamente, que el poder político “también se ejerce a través de la mediación de ciertas instituciones que parecen no tener nada en común con el poder político, que se presentan como independientes a éste, cuando en realidad no lo son [...] [S]abemos que la universidad, y, de un modo general, todos los sistemas de enseñanza, que al parecer sólo diseminan conocimiento, se utilizan para mantener a cierta clase social en el poder y para excluir a otra de los instrumentos del poder” (“La naturaleza humana: justicia versus poder” 23). Y aquí Foucault no estaba refiriéndose solamente a un plan estratégico educativo que

respondiera, por ejemplo, a la necesidad de mano de obra capacitada, sino que aludía a algo similar a los mecanismos de infiltración ideológica, que Antonio Gramsci (1891-1937) denomina “hegemonía”. En palabras simples: “[L]a hegemonía de un grupo social equivale a la cultura que ese grupo logró generalizar para otros segmentos sociales [...] [E]s algo más que la cultura porque además incluye necesariamente una distribución específica de poder, jerarquía y de influencia (Kohan, “El poder y la hegemonía”). ¿De qué hablaba sino de hegemonía cuando Mariátegui afirmaba lo siguiente?: “El pedagogo moderno sabe que la educación no es una mera cuestión de escuela y métodos didácticos. El medio social condiciona inexorablemente la labor del maestro” (7 *ensayos* 34-5).

Una literatura nacional propia

Ángel Rama sostiene que “[l]a constitución de literaturas nacionales que se cumple a fines del XIX es un triunfo de la *ciudad letrada*, la cual por primera vez en su larga historia, comienza a dominar su contorno. Absorbe múltiples aportes rurales, insertándolos en su proyecto y articulándolos con otros para componer un discurso autónomo que explica la formación de la nacionalidad y establece administrativamente sus valores” (*La ciudad letrada* 91). Es probable que, con una idea similar, Matto haya abogado—adicionalmente a la alfabetización—en favor de una literatura nacional propia: “Debemos concurrir a los certámenes del viejo mundo con elementos propios y no estar empeñados en la antigua labor de devolver con otra vestidura, elementos literarios que recibimos de Europa (*EPI* 147: 1482)” (Vargas Yábar, “Constructora” 224). Enseguida agrega: “La meta común deberá ser el “engrandecimiento de las letras patrias” (ibíd. 224). Pero, además, la literatura nacional que se produzca debe servir, según Matto, para denunciar la deplorable situación socioeconómica del indígena peruano, con la finalidad de que ésta sea corregida:

[A]l someter mi obra al fallo del lector, hágolo con la esperanza de que ese fallo sea la idea de mejorar la condición de los pueblos chicos del Perú; y aun cuando no fuese otra cosa que la simple conmiseración, la autora de estas páginas habrá conseguido su propósito, recordando que en el país existen hermanos que sufren, explotados en la noche de la ignorancia, martirizados en esas tinieblas que piden luz; señalando puntos de no escasa importancia para los progresos nacionales y haciendo, a la vez, literatura peruana. (Proemio, *Aves sin nido* viii)

Desde luego, la intención de Matto es mejorar el nivel de vida de los indígenas, y su herramienta es una literatura que aspira a ser nacional. En contraste con Matto, a Mariátegui le parece “absurdo y presuntuoso hablar [siquiera] de una cultura propia y genuinamente americana [...] Lo único evidente es que una literatura vigorosa refleja ya la mentalidad y el humor hispano-americanos” (“La unidad de la América indo-española” Baeza 250). Para el Amauta, incluso el indigenismo “[e]s todavía una literatura de mestizos. Por eso se llama indigenista y no indígena. Una literatura indígena, si debe venir, vendrá a su tiempo. Cuando los propios indios estén en grado de producirla” (7 *ensayos* 242). Carlos García Bedoya interpreta que, para Mariátegui, “la literatura peruana surge como fruto de una imposición colonial, que la marca, al igual que a todos los aspectos de nuestra sociedad, con una desgarradura fundamental entre dos culturas que coexisten y se entrelazan conflictivamente” (35-6).

Lengua—¿quechua o española?—y nación

Matto planteaba “establecer la cultura quechua [...] como base histórica para una nación que no se prestaba —como lo pretendía el discurso

dominante— a los modelos europeos, precisamente debido a sus ricas y antiguas tradiciones nativas” (Denegri, *El abanico y la cigarrera* 205). “¿Por qué han ignorado su idioma, por qué no pueden cantar en la lengua de su madre patria? Esto significa simplemente una pérdida para la literatura americana” (“Estudios históricos: el qquechua [sic]” (*Leyendas y recortes* 109), increpaba la escritora cusqueña. Contrariamente, Mariátegui opina que “[l]a literatura nacional es en el Perú, como la nacionalidad misma, de irrenunciable filiación española. Es una literatura escrita, pensada y sentida en español, aunque en los tonos, y aun en la sintaxis y prosodia del idioma, la influencia indígena sea en algunos casos más o menos palmaria e intensa” (*7 ensayos* 170). Carlos García Bedoya señala que el Amauta, “[m]ovido por el prejuicio (hoy ya superado) de reducir la literatura a lo escrito, conceptúa a la literatura peruana como aquella escrita en español, dejando de lado la rica literatura oral andina (en verdad muy poco conocida en la época, lo que de algún modo explica su posición), aunque anuncia la posibilidad en ciernes de una literatura indígena (escrita)” (38).

“Civilización” y blanqueamiento del indígena

Matto sostiene que la explotación del indígena por parte de los caciques, del cura y de sus respectivos cómplices es posible, entre otras causas, debido a la ignorancia del explotado:

[L]o que ocurre en Kíllac, como en todos los pequeños pueblos del interior del Perú, donde la *carencia de escuelas* [énfasis mío], la falta de buena fe en los párrocos y la depravación manifiesta de los pocos que *comercian con la ignorancia* [énfasis mío] y la consiguiente sumisión de las masas alejan, cada día más, a aquellos pueblos de *la verdadera civilización* [énfasis mío], que, cimentada, agregaría al país secciones importantes con elementos tendentes a su mayor engrandecimiento. (*Aves sin nido* 27)

La identificación de las causas de la explotación del indígena es tan interesante como la solución que Matto propone: la necesidad de transculturizarlo. En el caso de *Aves sin nido*, “en la transformación radical de los Yupanqui en Marín [se refiere a los planes de don Fernando y doña Lucía Marín con respecto Margarita y Rosalía Yupanqui, sus hijas adoptivas] subyace un significado turbador: la salvación del indio depende de su conversión en otro, en criollo, con la consiguiente asimilación de valores y usos diferenciados” (“*Aves sin nido*”, *Escribir en el aire* 110).

Efectivamente, don Fernando planea mudarse a Lima con su esposa, llevarse a las niñas con él y su mujer, y en esa ciudad, que representa la “verdadera” civilización, colocarlas “en el colegio más a propósito para formar esposas y madres, sin la exagerada mojigatería de un rezo inmoderado, vacía de sentimientos” (*Aves sin nido* 100). El destino que Matto les augura a las sobrevivientes de la familia Yupanqui es interpretado por Cornejo Polar como la expresión práctica, tangible del pensamiento positivista propio del *Volksgeist* decimonónico: “[L]a historia de la adopción es un emblema de las convicciones de la época sobre el poder de la educación, como fuerza transformadora de la sociedad, pero a la vez de un concepto pedagógico que sólo entiende esta materia como una forma de occidentalización del pupilo” (Prólogo). Según Nelson Manrique, “el elogio a la inocencia indígena es, al mismo tiempo, una suerte de elegía y de proclama, algo así como una tierna despedida de un mundo históricamente insostenible y una apasionada arenga para que se ingrese a un nuevo nivel de desarrollo. Naturalmente, el camino propuesto es la educación” (“Clorinda Matto y el nacimiento del indigenismo literario” 90).

Por el contrario, para Mariátegui “[l]a fé [sic] en el resurgimiento indígena no proviene de un proceso de ‘occidentalización’ material de la tierra *keswa* [quechua]. *No es la civilización, no es el alfabeto del blanco* [énfasis mío], lo que levanta el alma del indio. Es el mito, es la idea de la revolución socialista. La esperanza indígena es absolutamente revolucionaria” (Prólogo a *Tempestad en los Andes* 10). Según el Amauta, la solución al problema del indio no estriba en “civilizarlo” mediante la educación, en devolverle al indígena la tenencia de la tierra: “[e]l problema de la enseñanza no puede ser bien comprendido al no ser considerado como un problema económico y como un problema social” (“La enseñanza y la economía”; Baeza 439).

La tenencia de la tierra: el meollo de la inequidad

Mientras que Matto localiza el problema del indígena “en las autoridades, y no en los propietarios de la tierra y el ganado”, mostrando con ello que “interpreta el conflicto en los Andes en términos más éticos, educativos, administrativos y gubernamentales que como una situación de base y contenido económico-social” (Cornejo Polar, Prólogo), como hemos visto Mariátegui atribuye las desgracias del indígena al hecho de habersele despojado de su tierra, y la solución a este problema es “la liquidación de la feudalidad” (7 *ensayos* 40). González Prada, que era coetáneo de Matto, también pensaba que el problema del indígena radicaba en el aspecto económico, en oposición al educativo, como creía Matto: “Si por un fenómeno sobrehumano, los analfabetos nacionales amanecieran mañana, no sólo sabiendo leer y escribir, sino con diplomas universitarios, el problema del indio no habría quedado resuelto [...] La cuestión del indio, más que pedagógica, es económica, es social” (“Nuestros indios”, en *Memorias* 136-7).

Falta de independencia de los poderes del Estado

En el Proemio a *Aves sin nido*, Matto señala con dedo acusador a las autoridades civiles y eclesiásticas: “[L]a abyección a que someten esa raza [la indígena] [...] son, en general, los curas, gobernadores, caciques y alcaldes” (viii). Cornejo Polar manifiesta lo siguiente acerca de los villanos que aparecen en esta novela:

El estrato de los “notables”, formado por las autoridades civiles y religiosas, aparece consistentemente criticado a lo largo de toda la novela. Casi analfabetos, inmorales y abusivos, los jueces, gobernadores y curas (a los que González Prada había calificado en 1888 como la “trinidad embrutecedora del indio”) no tienen otra meta que preservar sus injustas prebendas y los beneficios sociales y económicos que extraen sin límite de la explotación de los indios. (Prólogo)

Mariátegui también subraya el problema de la indiferenciación en la actuación de los poderes del Estado: “El ‘gamonalismo’ invalida inevitablemente toda ley u ordenanza de protección indígena. El hacendado, el latifundista, es un señor feudal. Contra su autoridad, sufragada por el ambiente y el hábito, es impotente la ley escrita” (7 *ensayos* 30). Ésta es una inquietud constante en el Amauta: “Las leyes del Estado no son válidas en el latifundio, mientras no obtienen el consenso tácito o formal de los grandes propietarios. La autoridad de los funcionarios políticos o administrativos, se encuentra de hecho sometida a la autoridad del terrateniente en el territorio de su dominio” (ibíd. 68). Quizás Matto no supo exponer el problema tan articuladamente como Mariátegui, tal vez no cabía hacerlo en una obra de ficción, aunque se tratase de una novela de tesis (lo del Amauta era un ensayo); sin embargo, con absoluta lucidez la escritora cusqueña identificó que no podía haber justicia social si los poderes del Estado estaban entremezclados.

Entre las armas y las letras

Mariátegui plantea que, “mientras la liquidación de los residuos de la feudalidad colonial se impone como una condición elemental de progreso, la reivindicación del indio, y por ende de su historia, nos viene insertada en el programa de *una Revolución* [énfasis mío]” (7 *ensayos* 243), llevada a cabo por propios indígenas (ibíd. 39). Matto, lejos de pensar en medios violentos, considera que las deficiencias educativas “hacen imposible imaginar siquiera el progreso de la [...] ‘desheredada raza’” (Cornejo Polar, Prólogo). La autora cusqueña conceptúa la novela costumbrista-naturalista como el vehículo para denunciar los defectos y las deficiencias morales de la sociedad. Por consiguiente, concibe ese género literario como una poderosa herramienta para erradicarlos:

[L]a novela tiene que ser la fotografía que estereotipe los vicios y las virtudes de un pueblo, con la consiguiente moraleja correctiva para aquéllos y el homenaje de admiración para éstas. Es tal, por esto, la importancia de la novela de costumbres, que en sus hojas contiene muchas veces el secreto de la reforma de algunos tipos, cuando no su extinción [...] [M]e inspiró en la exactitud con que he tomado los cuadros del natural. (*Aves sin nido*, “Proemio” vii)

Aunque, quizás, pueda parecernos un tanto ingenuo que la novela (en este caso, naturalista-costumbrista) tenga el potencial de redimir a la sociedad, tal como se pensaba a finales del siglo XIX, es pertinente recordar que, a mediados del XX, Jean-Paul Sartre nos hablaba del compromiso social del escritor: “[N]uestra intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea [...] [N]os colocamos al lado de quienes quieren cambiar a la vez la condición social del hombre y la concepción que el hombre tiene de sí mismo [...] Si podemos cumplir lo que prometemos, si hacemos compartir nuestras opiniones a algunos lectores, no sentiremos un orgullo exagerado; nos limitaremos a felicitarnos de haber vuelto a encontrar la tranquilidad de conciencia profesional y de que, al menos para nosotros, la literatura haya vuelto a ser lo que nunca debió dejar de ser: una función social” (*¿Qué es la Literatura?* 5-6). Entre las armas y las letras, Matto se decantó, decididamente, por las segundas.

Literatura, periodismo y prensa

Matto vincula el ejercicio literario al periodístico y ambos a la prensa como el medio sine qua non para alcanzar los objetivos docentes y económicos nacionales: “Hagamos de las hojas impresas, perfumadas hojas otoñales, que volando como aristas al hogar y al taller, lleven, no sólo luz y aroma, sino el bienestar consiguiente al trabajo remunerado” (*EPI* 126: 722)” (Vargas Yábar, “Constructora” 224). Asimismo, la autora de *Aves sin nido* “[s]ostiene que ‘el secreto para inculcar las aficiones literarias en el pueblo, consiste en proporcionarle buena lectura en periódico barato’ (*EPI* 149: 1554)” (ibíd. 224). Matto llevó a la práctica esta estrategia cuando fundó y dirigió la revista *El Recreo* (Cusco, 1876), así como cuando fue jefa de redacción del periódico *La Bolsa* (Arequipa, 1883-1885), y cuando dirigió *El Perú Ilustrado* (Lima, 1889). Además de enfatizar en la profesionalización y en los derechos del escritor (Vargas Yábar, *Las empresas del pensamiento* 74), Matto “articula bienestar, trabajo, capitalismo e industria con miras hacia el progreso” (ibíd. 74) y coincide con Mariátegui, para quien “[e]l libro, la revista literaria y científica no son sólo el índice de toda cultura, sino también su vehículo. Y para que el libro se imprima, difunda y cotice no basta que haya autores. La producción literaria y artística y de un país depende, en parte, de una buena organización editorial” (“El problema editorial”; Baeza 454).

La modernidad: fronteras abiertas, inmigración, comercio e industria

Matto se muestra a favor de las fronteras abiertas a la inmigración, al comercio y a la tecnología para fomentar la industria nacional:

La autora aspira “ver el Perú en el estado de la Gran República del Norte, donde la industria es todo” (*EPI* 128: 794). Apoyará, a través de su obra periodística, la llegada al Perú de capitales extranjeros y la inmigración, que considera necesarias para el progreso de la nación, y hace referencia al ‘inmigrante industrial’ (*EPI* 134: 1014). Valora como síntomas de salvación “el brazo del capitalista, y del industrial extranjero, que viene atraído por la paz y entusiasmado por las riquezas del Perú (*EPI* 154: 1730)”. (Vargas Yábar, “Constructora” 227)

El tema de la industrialización se relaciona con el de la educación, y Matto no avizoró lo que confirmara en 1925: que la “civilización” (¿quiso decir el progreso?), “dominada por las consecuencias del industrialismo, reclama de la escuela más técnicos que ideólogos y más ingenieros que retores [sic]” (“La enseñanza y la economía”; Baeza 439). Desde que el Perú logró su independencia de España, casi todos los connacionales estaban de acuerdo en que era necesario capacitar a los indígenas, mas solo en función de incorporarlos al engranaje industrial, con la finalidad de desarrollarlo y hacerlo más rentable.

Es interesante la forma en que Matto desliza sus ideas en la novela acerca de las ventajas de la modernidad. Cuando Lucía le pide al cura Pascual que condone la deuda de los Yupanqui, el sacerdote le responde: “¡Válgame Dios! ¿Quién vive sin rentas? Hoy, con el aumento de las contribuciones eclesiásticas y la civilización decantada que vendrá con los ferrocarriles, terminarán los emolumentos; y [...] fuera curas; ¡moriremos de hambre...!” (13). Mediante estas palabras de preocupación con respecto al futuro, salidas de la boca de uno de los villanos, Matto sugiere que el progreso, simbolizado por el ferrocarril, es una de las claves para acabar con la corrupción y la injusticia. Ante este planteamiento, probablemente Mariátegui habría respondido: “No se tiende [sic] un ferrocarril para satisfacer una necesidad del espíritu y la cultura” (“La unidad de la América indo-española”, en Baeza 249), señalando la explotación del indígena ahora convertido en proletario: “El ambiente feudal de la agricultura se prolonga hasta estas fábricas” (“El problema de las razas en la América Latina”, en Baeza 179).

Cuando los Marín deciden abandonar Kíllac y trasladarse a Lima con sus hijas adoptivas, toman un tren que, primero, los llevará hasta Puno. Lamentablemente, sufren un accidente debido a que un rebaño de vacas cruza, intempestivamente, la vía férrea (166). Es desconcertante que la pluma de Matto haya decidido accidentar al tren, que representa la modernidad. Por el contrario, Cornejo Polar interpreta el accidente ferroviario como una estrategia narrativa de la autora: “El que descarrile el tren que aleja de Kíllac a los protagonistas [...] sirve para enfatizar este aislamiento [el del pueblo]: a la distancia se le suma un signo de dificultad y peligro” (Prólogo). En la novela, el inmigrante extranjero es representado por Mr. Smith, quien despliega todos los esfuerzos a su alcance para salvar a los pasajeros ante un inminente descarrilamiento. Afortunadamente, el accidente no fue tan grave y “con la energía que distingue a la raza [¿anglosajona?], se practicaron evoluciones de ruedas y chumaceras que, en constante trabajo de dos horas, sacaron el coche encallado, colocándolo sobre los rieles en disposición de continuar la marcha” (172).

Neocolonialismo

A diferencia de Matto, Mariátegui analiza las repercusiones negativas de la apertura a la inversión foránea, en las que ella no reparó: “El capitalismo

extranjero, en su perenne búsqueda de tierras, brazos y mercados, ha financiado y dirigido el trabajo de los propietarios, prestándoles dinero con la garantía de sus productos y de sus tierras. Ya muchas propiedades cargadas de hipotecas han empezado a pasar a la administración directa de las firmas exportadoras” (7 *ensayos* 26-27). Desde luego, el neocolonialismo también era previsible en la época de Matto. Por ejemplo, en 1888 el presidente Andrés Avelino Cáceres suscribió el Contrato Grace, mediante el cual el Perú le otorgó al Comité Inglés de Tenedores de Bonos de la Deuda Externa el monopolio para la explotación de los ferrocarriles durante 66 años: “A consecuencia de la guerra [con Chile], el país queda postrado, y su aparato productivo totalmente desarticulado. La reconstrucción se opera a costa de hipotecar el patrimonio nacional en el contrato Grace” (García Bedoya 82). Mediante el Contrato Grace—dice Mariátegui—, el Perú reconoció implícitamente “su condición de economía colonial” y, a la vez, “ratificó el predominio británico en el Perú”, dando “al mercado financiero de Londres las prendas y las garantías necesarias para nuevas inversiones en negocios peruanos” (7 *ensayos* 21). Cabe recordar que, en la imprenta La Equitativa que Matto fundó en Lima en 1892, se editaba el periódico *Los Andes*, el órgano de prensa cacerista.

Conclusión

Matto y Mariátegui coinciden en que es imprescindible incorporar al indígena al plan nacional. Sin embargo, con una mentalidad distinta a la de la escritora cusqueña, que atribuye la situación de servidumbre del indígena al hecho de que sea analfabeto, el Amauta señala que el problema es, esencialmente, de índole socioeconómica y sociopolítica, y que la solución consiste en devolverle al indígena la tenencia de la tierra. Matto y Mariátegui concuerdan en que la falta de independencia de los poderes de Estado propicia y agrava las deplorables condiciones de vida del indígena. Pero la gran diferencia entre ambos pensadores es que el Amauta plantea la necesidad de liquidar la feudalidad en el Perú como condición indispensable para que pueda ser efectiva cualquier medida que se adopte para reivindicar al indígena, mientras que Matto no se pronuncia con respecto al latifundio. En otro orden de ideas, mientras que Matto se muestra proclive a la apertura a la inversión y a la cultura anglosajonas, a Mariátegui le preocupa que la penetración económica se traduzca en neocolonialismo. Por último, Matto aboga por una literatura nacional, de corte costumbrista-naturalista, que revalorice la producción cultural en idioma quechua, en tanto que Mariátegui es escéptico en cuanto a la existencia de una literatura esencialmente propia y considera que el idioma español es, de hecho, el “instrumento intelectual” de la nacionalidad peruana.

Luego de cotejar las ideas de Matto y de Mariátegui y de analizar la evolución del pensamiento intelectual en los 40 años que separan a *Aves sin nido* (1889) de los *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1929), he llegado a la conclusión de que—como sostenían Víctor Raúl Haya de la Torre en 1927 y Hildebrando Castro Pozo en 1936—el milenario ayni, tan arraigado en el mundo andino, se presta para adaptarlo en el Perú a las exigencias actuales de las sociedades abiertas—con estándares meritocráticos, insertas en un mundo cada vez más globalizado—como modelo cooperativista de organización social y de producción económica. Para Haya de la Torre,

La lucha de cuatrocientos años de la Comunidad contra el Latifundio y la decadencia de éste, prueban históricamente que las bases de la Comunidad incásica, constituyen las bases de la restauración económica nacional. La reorganización de nuestra economía desquiciada, la gran cooperativa agrícola de producción, que debe ser el Perú no podrán establecerse sino

sobre las bases de la maravillosa organización económica incásica, modernizada, dotada de todos los elementos de técnica contemporánea y resguardada por el Estado, no ya de los latifundistas sino de los productores. (*Obras Completas* 187)

Como se sabe, el ayllu es “un grupo humano unido por vínculos de sangre, asentado en la tierra que la posee y trabaja en común y cuyos miembros se dividen, por igual, el fruto de su esfuerzo” (Fellman, *Los imperios* 37). Antes de la llegada de los españoles, la economía incaica estaba regida por el trabajo comunitario organizado en este tipo de comunidades familiares:

El Ayllu, como forma de organización generalizada en los Andes, estaba constituido por un grupo de familias circunscritas a un territorio, unidas por relaciones de parentesco, con un idioma común, religión propia y trabajo colectivo. Anteriormente correspondía a la comunidad familiar extensa que reconocía una ascendencia común, es decir, descender de un antepasado común y adorar al mismo tótem familiar, de allí que términos como comunidad, linaje, genealogía, casta, género, parentesco se asocian al ayllu. (“Los conceptos del ayllu y la marka”)

En el tiempo de los incas, el ayllu se convierte en una unidad administrativa, semejante al *calpulli* (“casa grande” en náhuatl) en México (Otero Luque, “Literaturas y comunidades imaginadas de Mariátegui” 19). El Amauta pone énfasis en aclarar que el ayllu “fue la célula del Imperio. Los inkas [sic] hicieron la unidad, inventaron el Imperio; pero no crearon la célula” (7 *ensayos* 61).

Debido a la vocación totémica del habitante andino, el ayllu se extiende a abarcar, además de los humanos, a otros seres animados e inanimados: “[L]os miembros de la familia constituyen los parientes, pero también los cultivos, la chacra y todo lo que se cría; igualmente [...] el agua, el manantial, la lluvia, el granizo, siendo entonces visto el ayllu como la agrupación de parientes humanos, parientes chacras, parientes sallqa (naturaleza física) y parientes espirituales” (ibíd.). En la concepción holística del ayllu son difusos o se diluyen los límites entre el medio ambiente y la comunidad.

Stefano Varese sostiene que: “[n]ingún otro elemento constitutivo de la individualidad e identidad colectiva de cada pueblo indígena ha jugado un papel tan axial y fundamental como su identificación espiritual y emocional con el propio espacio territorial, el paisaje marcado por la historia de los antepasados reales y míticos, la tierra, las aguas, las plantas, los animales, los seres tangibles e intangibles que participan del complejo y misterioso pacto cósmico de la vida” (“Territorio, tierra y recursos” 47). De ahí el ancestral y estrecho vínculo del indígena-campesino con la tierra y su profundo sentimiento de apego a ésta. “El ‘totemismo’, consustancial con el ‘ayllu’ y la tribu, más perdurables que el Imperio [inca], se refugiaba no sólo en la tradición sino en la sangre misma del indio” (Mariátegui, 7 *ensayos* 122-3). Resulta lógico, pues, que la tesis central del Amauta, quien estaba plenamente consciente de la identidad ontológica del indígena con el ayllu y se hallaba embebido de la concepción marxista de estructura y superestructura, sea que el problema del indígena se origina en la tenencia de la tierra (ibíd. 29). Como se recordará, Marx sostiene que “[e]l modo de producción de la vida material [estructura] condiciona el proceso de la vida social política y espiritual [superestructura] en general” (Prólogo a *Contribución a la Crítica de la Economía Política*).

En el ayllu se plasma el ayni; es decir, en el espíritu de trabajo cooperativo basado la reciprocidad. “Hoy por ti, mañana por mí” es un refrán popular que sintetiza el espíritu del ayni: la ayuda mutua que los miembros de un ayllu se proporcionan a través del trabajo voluntario. “Reciprocidad e intercambio” lo llamaría Karl Polanyi (*The Great Transformation*, 1944).

Para Mariátegui, el colectivismo teocrático y el materialismo son los rasgos fundamentales de la religión incaica (7 *ensayos* 120). Asimismo, según José María Arguedas “[e]l concepto religioso de la propiedad y el trabajo, y por lo tanto de su colectivismo, corresponde a una concepción religiosa, primitiva, del mundo [...] Los elementos distintivos y profundos de la cultura india están ajustados sobre esta base” (121). El ayni se manifiesta de diversas maneras: labrando la tierra, ayudando a construir una casa (Bourricaud 29), organizando ollas comunes y habilitando guarderías infantiles (de Soto 22). Como éstas, “hay muchas otras formas de organización ciudadana autogestionadas, tales como los comedores populares, las “polladas” [almuerzos benéficos a favor de alguno de los miembros de la comunidad], y hasta las cooperativas de vivienda son versiones contemporáneas del ancestral ayni, que es la mayor expresión de solidaridad del pueblo indígena peruano hacia su propia etnia” (Otero Luque, “La cultura chicha” 21). No obstante, “[n]o deseo dar la impresión de que el cooperativismo es una versión actual del ayni sólo mediada por el tiempo. Desde luego, como lo conocemos hoy, ha recibido múltiples influencias y se ha nutrido de otros modelos, tales como la cooperativa de consumo Rochdale Equitable Pioneers Society, en Inglaterra, fundada en 1844, o la Fenwick Weavers' Society, establecida en East Ayrshire, Escocia, en 1769 (ibíd. 46-7). “Además de instrumental, el ayni tiene una función simbólica, pues es la forma en que los indígenas le demuestran a su comunidad adhesión y compromiso. La solidaridad mutua de los indígenas, que se plasma en la ancestral práctica del ayni, le ha permitido al subalterno sobrevivir a la adversidad en todos los tiempos (Castro Pozo, *Nuestra comunidad indígena*, 1924).

El lazo más fuerte que une a la mayoría de subalternos peruanos es su espíritu solidario, que proviene del ancestral ayni. Es relevante que ese espíritu de solidaridad y esa vocación de servicio comunitario estén basados en un sustrato étnicocultural premoderno, porque lo antiguo legítima y contribuye a la formación de identidades colectivas sólidas (nótese el uso del plural), que podrían ser muy bien aprovechadas si el país optara, por ejemplo, por fomentar el cooperativismo como fórmula de progreso. Dado que en el ayni se hermanan el saber y el poder de manera recíproca y equitativa, bien puede ser el eje de un plan nacional para capacitar y empoderar a los indígenas—no sólo de la sierra, sino también de la selva y de la costa—en el plano socioeconómico. “No se trata de transponer las organizaciones del pasado al presente. Sin negar las carreteras, los antibióticos y los tractores, se trata de pensar en un modelo de desarrollo diseñado desde nuestros requerimientos [sic] y en el que no se sacrifique inútilmente a las generaciones” (Flores Galindo, “Sueños y pesadillas”, *Obras completas* 373), como ocurre en el caso de algunas explotaciones mineras que atentan contra la ecología. El modelo autogestionario del Distrito de Villa El Salvador, ubicado en el cono sur de Lima, es un excelente ejemplo de los logros que pueden alcanzarse mediante el trabajo comunitario. Antes de convertirse formalmente en un distrito en 1983, parte de los terrenos que ocupa en la actualidad fueron invadidos en 1970 por los damnificados de un devastador terremoto que ocurrió ese año. Por el éxito obtenido como comunidad urbana autogestionaria que no sólo venció la adversidad, sino que sacó provecho de ella, en 1987 recibió el Premio Príncipe de Asturias de la Concordia en mérito a “La práctica ejemplar para organizar un tipo de ciudad solidaria y económicamente productiva”. Creo que, con un pie afincado en la tradición y con el otro orientado hacia el futuro, los indígenas—los subalternos, en general—por fin lograrán dar el salto cuántico y trascendental que, con miras a su reivindicación en el panorama nacional, tanto Matto como Mariátegui anhelaban para ellos. “Es profesía [sic] apasionada que anuncia un Perú nuevo. Y nada importa que para unos sean los hechos que crean la profesía [sic] y para otros sea la profesía [sic] la que crea los hechos” (Mariátegui, Prólogo a *Tempestad en los Andes* 15).

BIBLIOGRAFÍA

Arguedas, José María. *Cuentos mágico-realistas y canciones de fiestas tradicionales: Folklore del Valle del Mantaro, Provincias de Jauja y Concepción*. Lima: Editora Médica Peruana, 1953.

Baeza Pérez, Francisco. Selec. *José Carlos Mariátegui: Obras: Tomo 2*. La Habana: Casa de las Américas, 1982.

Bourricaud, François. "Elogio del 'Cholo'." *Cuadernos del Congreso para la libertad de la cultura* 63 (1962): 26.-33.

Camayd-Freixas, Erik. *Realismo mágico y primitivismo: Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*. Lanham, Maryland: University Press of America, 1998.

Castro Pozo, Hidelbrando. *Del ayllu al cooperativismo socialista*. Lima: Peisa, 1973.

--. *Nuestra comunidad indígena*. Lima: Ed. El Lucero, 1924.

Cornejo Polar, Antonio. "Aves sin nido como alegoría nacional". Prólogo a *Aves sin nido*. Notas de Efraín Kristal. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.

--. "Aves sin nido". *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. 1994. Lima: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar", 2011. 108-13.

--. "Aves sin nido: indios, 'notables' y forasteros". *Cahiers detudes romanes* 9 (1984): 7-27.

Denegri, Francesca. *El abanico y la cigarrera: La primera generación de Mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, y Centro de la Mujer Peruana Flora Tristán, 2004.

De Soto, Hernando, en colaboración con Enrique Gherzi y Mario Ghibellini. *El otro Sendero: La Revolución Informal*. 1986. México, D.F: Diana, 1987.

Escajadillo, Tomás G. "Aves sin nido ¿Novela 'indigenista'?" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 59 (2004): 131-54.

Flores Galindo, Alberto. *La agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern*. Lima: DESCO, 1980.

--. *Obras completas III (I)*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2015.

Foucault, Michel, *Microfísica del poder*. Trad. Julia Varela, y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: La Piqueta, 1979.

--. y Noam Chomsky. *La naturaleza humana: justicia versus poder: un debate*. Ed. Fons Elders. Trad. Leonel Livchits. Buenos Aires: Katz, 2006.

García Bedoya, Carlos. *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos, 2004.

González Prada, Manuel. "Discurso en el Politeama". 1888. *Páginas escogidas* [sic] Callao: Municipalidad Provincial del Callao, 1996.

--. "Nuestros indios". 1904. *Memorias de América Latina*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, 2002. 121-38.

Gramsci, Antonio. *The Gramsci Reader: Selected Writings, 1916-1935*. Ed. David Forgacs. Nueva York: New York UP, 2000.

Haya de la Torre, Víctor Raúl. *Obras Completas de Víctor Raúl Haya de la Torre*. Lima: Mejía Baca, 1977.

Kohan, Néstor. "El poder y la hegemonía". [Publicado originalmente en el periódico *Madres de plaza de Mayo*, 6, diciembre 2003]. *Rebelión: Cátedra Ernesto Che Guevara*.

La naturaleza humana: justicia versus poder. Un debate. Noam Chomsky / Michel Foucault. Trad. Leonel Livchitz. Buenos Aires: Katz Editores, 2006.

"Los conceptos del ayllu y la marka". *Mundo aymara sin fronteras*. Red. http://aymarasinfronteras.org/economia-y-comercio-tradicional/ayllu_y_la_marka.html

Manrique, Nelson. "Clorinda Matto y el nacimiento del indigenismo literario: *Aves sin nido*, cien años después". *Debate agrario* 6 (1989): 81-101.

Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 1928. Lima: Biblioteca Amauta, 1995.

--. *José Carlos Mariátegui: Obras: Tomo 2*. Selección de Francisco Baeza Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1982.

--. "La unidad de la América indo-española". *José Carlos Mariátegui: Obras: Tomo 2*. Francisco Baeza Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1982. 247-50.

--. "Punto de vista anti-imperialista". *José Carlos Mariátegui: Obras: Tomo 2*. Francisco Baeza Pérez. La Habana: Casa de las Américas, 1982. 187-93.

Marx, Karl. *Contribución a la Crítica de la Economía Política*. México: Ediciones de Cultura Popular, 1979.

Matto de Turner, Clorinda. *Aves sin nido*. 1989. Buenos Aires: Stockcero, 2004.

--. *Leyendas y recortes*. Lima: La Equitativa, 1893.

Otero Luque, Frank. "La cultura chicha: entre el etnovaivén y el etnobúmeran: estrategias de resistencia y singularidad cultural del subalterno peruano." *Argus-a Artes & Humanidades* 7.27. (2018): 1-54.

--. "Literaturas y comunidades imaginadas de Mariátegui". *Argus-a* 5.20 (2016): 1-25.

--. "Mercedes Cabello de Carbonera y *Blanca Sol* (1888): iconoclasia, muerte social y locura". *Decimonónica* 12.2 (2015): 47-56.

--. Prólogo. Valcárcel Vizcarra, Luis Eduardo. *Tempestad en los Andes*. 1927. Lima: Ministerio de Cultura, Dirección General del Cusco, 2013.

Peluffo, Ana. *Lágrimas andinas: sentimentalismo, género y virtud republicana en Clorinda Matto de Turner*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2005.

--. "Why can't an Indian be More Like a Man? Sentimental Bonds in Manuel González Prada and Clorinda Matto de Turner". *Revista de estudios hispánicos* 38.1 (2004): 2-21.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, N.H.: Ediciones del Norte, 2002.

Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* 1948. Ed. Aurora Bernádez. Buenos Aires: Losada, 2003.

Spivak, Gayatri. *Can the Subaltern Speak?* 1985. Basingstoke: Macmillan, 1988.

Todorov, Tzvetán. *La conquista de América: El problema del otro*. México, D.F: Siglo Veintiuno, 2007.

--. Entrevista con Boris Muñoz. Mar. 2014. *ProDavinci*. Red.

Torres-Pou, Joan. "Clorinda Matto de Turner y el ángel del hogar". *Revista hispánica moderna* 43.1 (1990): 3-15.

Varese, Stefano. "Territorio, tierra y recursos". Resistencia y territorialidad. *Culturas indígenas y afroamericanas*. Coord. Javier Laviña, y Gemma Orobitg. Barcelona: Publicacions y Edicions de la Universitat de Barcelona, 2008. 31-61.

Vargas Yábar, Miguel. *Las empresas del pensamiento: Clorinda Matto de Turner (1852-1909)*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad de San Marcos: Pakarina, 2013.

--. "Clorinda Matto: constructora de la nación en *El Perú Ilustrado* (1889-1891) y constructora de América en el *Búcaro Americano* (1896-1908)". *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 35

Latin America as a Bio-region: An Ecocritical Approach to José Martí's "Nuestra América"

Georg M. Schwarzmann
University of Lynchburg

"Nuestra América" is probably the most widely researched and analyzed essay of José Martí, with most interpretations focusing on the political and cultural vision of the text: He warned Latin Americans of an imminent invasion of the US and he tried to raise cultural pride in being Latin American. From his vantage point of living in New York from 1880 to 1895, he experienced the jingoistic tendencies that dominated the political discourse in the US at the end of the nineteenth century. Influenced by R.W. Emerson and his call for cultural independence for the U.S. from Europe, he envisioned Latin America to be equally culturally autonomous, both from the US and from Europe. "Nuestra América" represents a synthesis of these views and, as Esther Allen states, "the culmination of a lifetime's reflection on Latin America, its essential unity, and its relationship to the United States" (288).

This study will look at Martí's essay from the eco-critical perspective while integrating the essay's political content. It will also take into consideration Martí's and Domingo Faustino Sarmiento's conflicting views of nature. Lawrence Buell defines an environmental text as one in which "the nonhuman environment must be presented as an active presence and player within the text" (*The Future of environmentalism*, 51), a proposition that we will prove to be applicable to "Nuestra América." In addition, Martí's depiction of the antagonism between white *criollo* societies and Latin American nature and culture resonates with environmental writer Linda Hogan's lifelong goal "to seek an understanding of the two views of the world,

one as seen by native people and the other as seen by those who are new and young on this continent" (11). In essence, Martí describes in "Nuestra América" what Peter Berg and Raymund Dasmann call a "bioregion," a term that refers both to "geographical terrain and a terrain of consciousness – to a place and the ideas that have developed about how to live in that place (399). According to Berg and Dasmann, "within a bioregion the conditions that influence life are similar and these in turn have influenced human occupancy" (399). In "Nuestra América," Martí shows how Latin American nature has influenced and shaped the consciousness of its inhabitants. He depicts the "natural man" as the unique product of his surrounding natural environment and as a reflection of the formative power of Latin American nature, thus justifying the subcontinent's political and cultural independence. The references to nature and native inhabitants in "Nuestra América" offer a rich context that relates to modern ecological concepts.

Like few other Latin American authors of the nineteenth century, Martí emphasizes the role of nature and gives it prominence in his prose and poetry. He looks at nature as a benevolent force, a source of intuition and moral guidance, and as a means that makes man strong and prevents weakness and decadence. Like Nietzsche and his concept of nature, Martí was influenced by R.W. Emerson, the American philosopher of nature, whose essay "Nature" played a pivotal role in Martí's vision of the interplay between man and nature. Josefina Toledo observes that "Martí considers man as an integral part of nature" (8), and Martí himself expresses the crucial bond between man and nature with these words: "Nature inspires, heals, consoles, strengthens, and prepares man for virtue. And man is not complete, nor does he reveal his character to himself or sees the invisible, if it were not for his intimate relation with nature" (translation mine) [La naturaleza inspira, cura, consuela, fortalece y prepara para la virtud al hombre. Y el hombre no se halla completo, ni se revela a sí mismo, ni ve lo invisible, sino en su íntima relación con la naturaleza] (13:25-26). Seen from the eco-critical perspective, Martí's acknowledgement of nature's crucial role for humanity shows an eco-centric view that is unparalleled in Latin American letters of that epoch. His role for raising awareness for the non-human Latin America environment deserves the same recognition as Emerson's and Thoreau's contribution to the North American environmental movement. Martí stands out as one of the first advocates for the protection of Latin America's flora and fauna¹.

Whereas Martí's concept of nature was positive and welcoming, the Argentine Domingo Faustino thought differently. For him, nature was threatening, destructive, and violent. Sarmiento's most prominent literary statement following that school of thought was his 1845 book *Facundo*, in which he created the conflicting view of barbarity and civilization: cities and their western oriented culture stand opposed to untamed nature, which breeds barbarity. Martí didn't agree. Like no Latin American author of the nineteenth century, he esteemed and prioritized nature and held views that are similar to those of the modern ecology movement. In that sense, he was a visionary, who anticipated the ecological movement of the 20th and 21st centuries².

The description of Latin American flora constitutes the backdrop for Martí's statement of cultural independence in "Nuestra América." In the opening paragraphs, he uses the metaphor of the tree and likens Latin Americans to a "nation of fluttering leaves" (Allen 289) [el pueblo de hojas] (6:15). The trees must create a bulwark and "block the seven-league giant" (Allen 289) [el gigante de las siete leguas] (6:15), a metaphor for the powerful northern neighbor. He also mentions the plantain, the emblematic agricultural plant of Latin America, calling on his compatriots hyperbolically to use it for wine and not import European products. It

1. In an exhaustive study, Josefina Toledo has identified more than 300 different plants in Martí's collected works and names them all in *La naturaleza en José Martí*, including where they appear in Martí's texts. This amazing number shows the Cuban poet's profound knowledge of the non-human world as well as his respect and interest in the natural environment .

2. Erique Leff names nineteenth-century writers such as Euclides da Cuna or Jorge Amado as "proto-political ecologists." Among the precursors of Latin American political ecology, he counts José Martí, José Carlos Mariátegui, Frantz Fanon, and Aimé Césaire. Leff states that in Martí's affirmation expressed in "Nuestra América" that struggle was not between civilization and 'barbarism' but between false learning and nature, we find a "critical response to European epistemological-political colonization" (45). From Mariátegui's Latin American Marxism intended to fuse socialism with the culture and productive organization of indigenous peoples to the liberation pedagogy of Paulo Freire and the eco-pedagogy of Leonardo Boff there is a line of critical thinkers who have influenced this research field. (Leff 45)

might not be the best quality and probably sour ["agrio"] (6:20), as Martí admits, but it would be a Latin American creation nevertheless and not the product of a European grape. The example of the plantain represents a larger idea. Martí wants his compatriots to produce and cherish locally or regionally produced food instead of importing it from Europe or the US. He thus presages the modern *locavore* movement, which emerged from the bioregional trend. For Martí, Latin Americans need to create their own products with the means that nature provides rather than rely on European commodities or copy them. Indeed, the dichotomy of the creation and the copy becomes a *leitmotif* in "Nuestra América." Martí states that "natural statesmen are emerging from the direct study of nature; they read in order to apply what they read, not copy it" (Allen 294) [Surgen los estadistas naturales del estudio directo de la Naturaleza. Leen para aplicar, pero no para copiar] (6:21). At another place Martí claims in Emersonian terms that "there is too much imitation, and that salvation lies in creating" (Allen 294) [Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear] (6:20). For Martí, "to create is the password of this generation," [Crear es la palabra de pase de esta generación] (6:20). Martí is convinced that the inspiration and the power to create do not come from Europe or the US. They arise in Latin American nature and culture.

Martí also includes Latin American fauna in his essay. He mentions the tiger on various occasions, probably referring to the jaguar, as its name in Spanish is "tigre" (6:19,21). The jaguar is an autochthonous and enigmatic animal of Latin America, and just as cryptic is Martí's reference to that predator:

The tiger, frightened away by the flash of gunfire, creeps back in the night to find its prey. He will die with flames shooting from his eyes, his claws unsheathed, but now his step is inaudible for he comes on velvet paws. When the prey awakens, the tiger is upon him. [...] The tiger waits behind every tree, crouches in every corner. He will die, his claws unsheathed, flames shooting from his eyes. (Allen 292-293)

[El tigre, espantado del foganozo, vuelve de noche al lugar de la presa. Muere echando llamas por los ojos y con las zarpas al aire. No se le oye venir, sino que viene con zarpas de terciopelo. Cuando la presa despierta, tiene al tigre encima ... El tigre espera, detrás de cada árbol, acurrucado en cada esquina. Morirá, con las zarpas al aire, echando llamas por los ojos.] (6:19)

Martí's reference to the jaguar is ambivalent. Is it the Indio, who was overpowered and subjugated by the Spanish, but who is still alive and wants to strike back? In that case, the metaphor of the jaguar could be read as a warning to the *criollos* to respect the Indian culture and include it into their society. It would align with Martí's equally mysterious claim that "if the republic does not open its arms to all and include all in its progress, it dies. The tiger inside came in through the gap, and so will the tiger outside" (Allen 294) [Si la república no abre los brazos a todos y adelanta con todos, muere la república. El tigre de adentro se entra por la hindija, y el tigre de afuera] (6:21) Or could the blood-thirsty jaguar also be a metaphor for the Spanish who have lost their American colonies but who are stealthily trying to reestablish their rule either directly through toppling governments or indirectly by maintaining their cultural and political influence for economic purposes, which is why Martí warns that "the colony lives on in our republic" (Allen 293) [La colonia continuó viviendo en la república] (6:19)? While Martí's reference to the jaguar leaves room for interpretation, his weaving Latin American fauna into his text corroborates the thesis of this article about the prominent role that Martí is giving nature for nation-building in post-colonial Latin America.

Jaguars are the largest of Latin America's big cats. They once roamed the continent from its southern tip up to its northern border with the U.S. They also played a prominent role in the mythology of Latin America's indigenous people, most notably for the Maya and Aztecs. These cultures feared but also venerated jaguars as manifestations of divinity. Jaguars are savage and dangerous, but also powerful, intelligent, and beautiful, and it's these attributes and the cultural significance of these creatures that make them a perfect example of the enigmatic Latin American fauna. Martí's reference to Latin Americans and the "feline caution of the species" [la cautela felina de la especie] (6:18) hint at his admiration for the jaguars³. Sarmiento also uses that predator in his narrative, but in a totally negative context. In *Facundo*, he describes how the gaucho is stalked by a jaguar and barely survives the attack⁴. For Sarmiento, the jaguar represents the untamed, savage, and violent side of Latin America, characteristics that also apply to Facundo. Sarmiento felt that Argentina, and the rest of Latin America, like Facundo, needed to be tamed and molded according to European culture and civilization. For Sarmiento, Latin American nature represented an obstacle to progress and needed to be broken like a wild pony to fit human needs, and this includes indigenous people, whose elimination was welcomed by the Argentine writer⁵.

Sarmiento's views on nature differ from Martí's, as expressed in "Nuestra América." While for Sarmiento Latin America's flora and fauna are inimical and life-threatening for humans, Martí believes that they empower the natives and the people who live on the subcontinent. Latin America's nature makes them strong and resilient. The product of this influence is the "natural man," an individual that is uniquely formed by Latin America's natural environment and that is stronger than the weak and effeminate European man⁶. According to the modern environmental context, Martí holds an eco-centric view because this concept identifies with all life or a whole ecosystem, without giving privilege to just one species, for example to humans (Clark 3). Eco-centrism affirms the intrinsic value of all natural life and rejects even the most trivial human demands over the needs of other species or integrity of space (Clark 2). In contrast, the anthropocentric view holds nature entirely in relation to humans, for instance as a resource for economic use. This view holds that human beings and their interests are solely of value and always take priority over those of the non-human (Clark 3). Sarmiento's vision of nature is anthropocentric because it subjugates nature and natives under the rule and civilizational standards of a European-oriented oligarchy and aims at the exploitation of nature for economic ends. In "Nuestra América," Martí's eco-centric view gives prominence to Latin American nature and to the indigenous people of the southern hemisphere. The Europeans have intruded into the American Eden and have spoilt it with their "European book" and with disrespect for the land and its natural laws. Martí condemns the arrogance and the ignorance of the Europeans with regard to Latin American nature and repeatedly emphasizes the need for the white ruling class to adapt to the land, and not vice versa. Seen from the modern perspective, Martí questions the "human-centeredness" of the ruling class, which in Val Plumwood words "permeates the dominant culture, fostering illusions of disembeddedness and invincibility, which are likely to be especially strong among privileged decision-makers" (238). In the context of Martí's "Nuestra América," the decision-makers are the *criollos*, who are culturally and spiritually detached from Latin America and who see the subcontinent's nature only as a source of economic benefits. Martí challenges this anthropocentric supposition and puts Latin American nature center-stage.

Scott DeVries argues that Sarmiento's *Facundo* is engaged in the "analyses and advocacies of political ecology" because Sarmiento is concerned with

3. Jorge Camacho argues that the jaguar is never a positive symbol in Martí. In *Etnografía, política y poder a finales del siglo XIX: José Martí y la cuestión indígena*, Camacho explains that for Martí, the jaguar (tiger) is an allusion to Facundo, who was called "the tiger." The metaphor of the tiger in Martí is a symbol for the beastly impulse, the criminal in "El padre suizo," and the image of the tyrant in "chac-mool." Ivan Schulman argues similarly. In *Simbola y color en la obra de José Martí*, Schulman points out that the tiger represents "una pasión llevada a extremos violentos y excesivos" [a passion taken to violent and excessive extremes] (18) and also "voracidad" [voracity] (19).

4. Sarmiento also uses that predator in his narrative, but in a totally negative context. In *Facundo*, he describes how the gaucho is stalked by a jaguar and barely survives the attack.

5. Juan Carlos Hernandez Cuevas writes that "with strong conviction, Sarmiento justifies the Spanish colonization and the alleged racial and cultural supremacy of European origin in Argentina" ["con una actitud vehemente, Sarmiento justifica la colonización española y la supuesta supremacía racial y cultural de origen europeo en Argentina"] (2). In contrast, "the discourse of Martí's chronicles offers a mature vision, free from racial prejudices; the objective of the Cuban thinker is to offer a solution to the pressing needs of the heterogeneous peoples who live from the 'Rio Bravo to the Strait of Magellan,' and at the same time avert the neocolonial influence of Latin America" ["el discurso de las crónicas martianas ofrece una visión madura, libre de prejuicios raciales; el objetivo del pensador cubano es ofrecer una solución a las apremiantes necesidades de los pueblos heterogéneos que habitan desde el río 'Bravo a Magallanes,' y a la vez evitar el influjo neocolonialista de América Latina"] (2).

6. Martí's view of the strong "natural man" and the effeminate European man might have been influenced by the discourse of "social degeneration," triggered by Charles Darwin and the

the way in which the land that previously produced barbarism should be altered in order to produce civilization (11). In that view, Latin America needed to be developed and industrialized along the models of the U.S. or Europe. Sarmiento continued the discourse of economic exploitation of Latin America that started with Columbus' letters and his descriptions of the newly-found lands and has been continuing to the 21st century⁷. DeVries states that "from the moment that Sarmiento's proposal for a political ecology of possession and industrialization of the land rang from the pages of *Facundo*, a capitalist mode of land exploitation becomes the standard model for the development of Latin America" (11).

Martí proposes a reverse logic to Sarmiento's with regard to nature and civilization. For him, European-style civilization in Latin America is not the solution but the problem, and he insists that nature and the indigenous cultures of Latin America are the key to a politically and culturally strong continent. They need to be considered and safeguarded before new ideas are implemented and foreign products are imported. In that sense, Martí proves himself ecologically conscious and a forerunner of the bioregional movement of the twentieth century. DeVries points out Martí's importance as an opposing voice to Sarmiento's call for industrial development of Latin America and as an early critic of a globalized economy in favor of regional markets:

It was as early as the appearance in 1891 of the essay "Nuestra América ("Our America"), by Cuban literary hero José Martí, that we find one of the earliest challenges to the influence of development discourse: the references to stolen lands and the value of local knowledge; the rejection of traditional forms of governance, education, and class ideology; the call for a change of intellectual spirit and an embrace of the natural man. All of these ideas challenge the central suppositions upon which the imported concept of development was founded. [...] Development theory hinges upon the notion that regions should, can, and will experience economic growth through a series of stages usually culminating in globalized trade, but when Martí describes his America--"Nuestra América"--as a region marked by the Río Bravo and the Magellan Strait, he proposes geographies that reject globalized economies in favor of localized and individuated alternatives. (12)

Martí's preference for localized markets stems from his regard for nature and agrarian societies⁸. He argued that Latin America can be economically self-sustained since it possessed all the important raw materials and agricultural products. Economic independence from U.S. And European

beginning of the industrial revolution. It refers to the city dweller who, separated from nature and hard work, becomes weak and degenerate. Towards the end of the 19th century, Darwin's theory of evolution became the basis of fears of social, cultural, and racial degeneration and decline. Martí admired Darwin and referred to him often. He dedicated an essay to him in 1882 with the title "Darwin has died" [Darwin ha muerto] (15:369). For Martí, "America is giving birth to the real man in these real times" (translation mine), [... le está naciendo a América, en estos tiempos reales, el hombre real] (6: 20). Martí criticizes the Europeanized man for his "weak arm, the arm with painted nails and bracelet, the arm of Madrid or of Paris" (translation mine) [... el brazo canijo, el brazo de uñas pintadas y pulsera, el brazo de Madrid o de París ...] (6:16). Like Nietzsche, Martí also adopts Emerson's critique of modernity and its debilitating effect on society. Emerson affirms that a "strong race and strong individual rests at last on natural forces, which are best in the savage, who, like the beast around him, is still in reception of the milk from the teats of Nature" (Porte 979). In his essay on Whitman, Martí describes the American Bard as a "natural person" [persona natural] with his "nature without restraint in original energy" (translation mine) [naturaleza sin freno en original energía] (13:132). This is why "those raised on Latin, academic, or French milk could maybe not understand that heroic grace" (translation mine), [Los criados a leche latina, académica o francesa, no podrían, acaso, entender aquella gracia heroica] (13:133).

7. Eduardo Galeano's 1971 *Las venas abiertas de América Latina* is one of the most potent condemnations of exploitation of Latin America perpetrated by Europe and the U.S. Galeano writes: "Latin America is the region of the open veins. From the moment of the discovery until today, everything has always been transformed into European capital or later, North American, and as such it has accumulated and it is accumulating in the remote centers of power: Everything: the earth, its fruits and its depths rich in minerals, the people and their ability to work and consume, the natural resources and the human resources," (translation mine) [Es América Latina, la región de las venas abiertas. Desde el descubrimiento hasta nuestros días, todo se ha transmutado siempre en capital europeo o, más tarde, norteamericano, y como tal se ha acumulado y se acumula en los lejanos centros de poder: Todo: la tierra, sus frutos y sus profundidades ricas en minerales, los hombres y su capacidad de trabajo y de consumo, los recursos naturales y los recursos humanos] (2).

8. Critics of bioregionalism have argued that it has been too focused on rural places and agrarian issues while ignoring the urban environment, where the majority of people live. Giovanna DiChiro states that "most main-stream environmental organizations and environmental studies programs in U.S. universities pay scant attention to the problems and potentials of the urban environment" (315). Jill Gatlin mentions the "Green City" projects during the 1980s and their strategies to "ecologize" urban areas, "which range from developing urban food and energy sources to reducing noise pollution to reestablishing land belts with native plants" (249). In Martí's texts, and in particular in "Nuestra América," we find a "back to the land" view and a celebration of rural places and agrarian culture.

markets would lead to cultural independence. Martí supported a sustained flow and export of agricultural products to the U.S. and Europe because the income guaranteed the livelihood of Latin Americans. And since European-educated governors in Latin America didn't understand the natural conditions of the land and thus failed to maximize the yield of the land, he proposed to heed the knowledge of the indigenous cultures, which had known the land from tilling it for hundreds or thousands of years⁹.

In "Nuestra América," Martí also refers to the ponies of the gauchos, which can't be controlled by European knowledge but by skills learned and perfected by the natives living with their horses: "A gaucho's pony cannot be stopped in midbolt by one of Alexander Hamilton's laws" (Allen 290) [Con un decreto de Hamilton no se para la pechada al potro del llanero] (6:17). Like the jaguar, the Latin American pony represents the strength and vigor of the Latin American fauna, which can't be tamed by European knowledge¹⁰.

Concluding his essay, Martí mentions the condor, one of the most emblematic and enigmatic animals of the Andes. In Martí's description, it carries the Great Cemi, a spirit worshipped by the Taino, on its back, which scatters the seeds of the new America across the continent, "from the Rio Bravo to the Straits of Magellan" (Allen 296) [del Bravo a Magllanes] (6:23). The condor connotes freedom and independence and thus is fitting for the closing remarks of the article. It alludes to the freedom and independence of the Latin American nations, from the border with the US in the north to the southern tip of Latin America. The condor represents Latin America's nature, whereas the Great Cemi on its back hints at Latin America's indigenous culture, both of which need to be recognized and integrated into the societies of the emerging new republics of Latin America¹¹.

Martí's reference to the Rio Bravo in the north and the Strait of Magellan in the south constitute landmarks that delineate Latin America's natural and cultural sphere. These borders are natural formations that run horizontally from east to west, whereas the Andes with their silver veins ("the silver in the depth of the Andes") [la plata en las raíces de los Andes] (6:15) run vertically from north to south. Thus, Martí marks the geographic contours of a bioregion or natural space with its distinct culture and inhabitants formed by Latin American nature. His oft-mentioned "natural man," that is, the Native Latin American population, originates there. By mapping the space for Latin American nature and culture, Martí is also adding a political dimension with messages both to the US and to the *criollo*-controlled governments of Latin American countries: Latin America belongs to the "natural man" and not to the intruders, who are ignoring the land and its native population. Silvia Herzog calls this vision "inquietante" ("disquieting") because "estamos ante un discurso nuevo, en el que lo natural y lo político, la naturaleza y la cultura, se fusionan en un todo indesligable" ("we are looking at a new discourse, in which the natural and the political, nature and culture, fuse into one concept that can't be taken apart") (177). In effect, Martí justifies political and cultural independence of Latin America with her natural and cultural idiosyncrasies, a process that Herzog calls "la reformulación de la naturaleza como categoría política" ("the new proposition of nature as a political category") (177). In that sense, Martí's essay contains a subversive message directed at Latin American *criollo* oligarchies to beware of the "natural man" because he is part of the indigenous culture and thus entitled to the land, whereas the *criollos* are foreign and incompatible with the land and its culture.

Martí's support for indigenous people, both in North and Latin America, is at times ambiguous. While he regarded the indigenous population as

9. Martí was not the first Latin American writer who opposed Sarmiento's characterization of indigenous people in Argentina as manifestations of barbarity. Scott DeVries mentions early works of *indigenismo*, such as the historical novels *El último rei de los muisecas* (The last king of the Muisecas) (1864) by Colombian Jesús S. Rozo and *Enriquillo* (1882) by Dominican Manuel de Jesús Galván. The harmonious relationship between indigenous communities and nature is portrayed in Ecuadoran's Juan León Mera's *Melodías indígenas* (Indigenous melodies) (1858) and *Cumandá* (1879) and in *Tabaré* (1888) by Uruguayan Juan Zorilla de San Martín. Indigenous perspectives are expressed in the context of the *cautiva* story *Huincahual* (1888) by Chilean Alberto del Solar, and abuse and victimization are represented in Peruvian Clorinda Matto de Turner's seminal novel *Aves sin nido* (1889). All these works constitute a counterpoint to Sarmiento's dismissal of indigenous groups. Their positive representations are meant to defend the rights of the native population. (DeVries 191-192)

10. In *Símbolo y color*, Schulman explains that Martí also uses the horse as a symbol of "virility and potency" (265). This would connect to the "natural man" born in Latin América.

11. Schulman explains that the eagle in Martí's work possesses "spiritual value" [valor espiritual] (98). The condor, as a representation of Latin American fauna, probably carries the same meaning as the eagle for Martí.

"kindhearted" and condemned the conditions in the Indian reservations in the US promoting educational programs to assimilate them into the dominant white American culture, Martí also revealed a deep resentment toward them because he viewed them as indifferent, "uncultivated," "lazy," "bestial," enemies of economic progress, and, what is worse, inclined to reject the civil institutions of the government, as Jorge Camacho shows in his *Etnografía, política y poder*¹².

Still, Martí was not racist, and eliminating the native population was not an option for him, as opposed to Sarmiento. According to Camacho, Martí believed in the concept of "inferior races" that were still going through different stages of civilization (savage state, barbarian, civilized). Thus, he supported the acculturation of "savages" because he believed in the progress of humanity and he viewed the "inferiority" of races not in biological or anatomical terms, but from the cultural point of view.

It should be stressed in this context that Martí, like other modernista writers, was obsessed with the new economic system, i.e. capitalism. He depended on it and exploited it¹³.

He even edited for three years a journal called "The American economist." As much as he praises nature in "Nuestra América," he also believed that by exploiting the land, (which is in direct correlation with exploiting the Indians and peasants, and taking away their land for the agricultural industry) Latin America would come out of the shadows, out of poverty, and solve its economic problems. In his 1883 article on immigration in Argentina, for example, Martí praises the construction of railways and the economic growth and stability of the country because Indians had to cede ("los indios invasores, echados de las faldas de los andes, sus últimas guaridas") ["the invading Indians, driven from the sides of the Andes, their last hideouts"] (7:322). However, Martí expresses this view in 1883, whereas his 1891 "Nuestra América" reveals a more mature and sober vision shaped by the effects of his experience of the unbridled market economy and of the systematic dispossession of Native Americans in the U.S. This might explain why he gives Indian culture a prominent place in "Nuestra América."

Martí's critique of a globalized market and his emphasis on local knowledge reverberate in the modern ecological concept of the *bioregion*. In his 1985 book *Dwellers in the Land: The Bioregional Vision*, Kirkpatrick Sale refers to the terms *dwelling* and *place* and the importance of knowing the natural environment:

The crucial and perhaps only and all-encompassing task is to understand *place*, the immediate specific place where we live. The kinds of soils and rocks under our feet; the source of waters we drink; the meaning of the different kinds of wind; the common insects, birds, mammals, plants, and trees; the particular cycles of the seasons; the times to plant and harvest and forage--these are the things that are necessary to know [...]. And the cultures of the people, of the populations native to the land and of those who have grown up with it, the human social economic arrangements shaped by and adapted to the

12. In chapter 7 of his book, Camacho explains that since the end of the 1880s, Martí saw with concern the social differences in Latin America. A very cultivated ["cultísima"] class coexisted with another one that was not interested in progress and that was primarily composed by indigenous people and by "incultos." As Martí affirms in "Nuestra América," this problem was not new. It stems from the colonies, but since the middle of the nineteenth century, the elites had decided to solve it: Annexing those territories and justifying it with the ideology of progress and racial superiority.

Toward the end of the nineteenth century, Martí proposes therefore to include those ethnic minorities into the new republics, educate the "uncultivated" classes, and thus avoid that they might revolt. In addition, they might start a dialogue with the higher classes about their differences through the right to vote and through active participation as citizens.

"Nuestra América" proposes a democratic pact between the wealthy classes and the traditionally dispossessed, but this pact also facilitated the imposition of the culture of the liberal elites of their time. By including the natives, the elites were able to protect their property and to contribute to what they considered progress. This is why the situation of the indigenous didn't change for such a long time. On the contrary, in all likelihood the differences became more acute and the natives had no other choice but war. (Camacho, *Etnografía*, chapt. 7)

13. *Modernista* writers kept an ambivalent attitude toward capitalism, which, as Noé Jitrik points out, was related to the influence of their social environment: "The intellectual, as *modernismo* presents him to us, wants to be different even though he is surrounded by forces that characterize a culture in decline" (translation mine), [El intelectual, como nos lo presenta el modernismo, quiere ser otro aunque está todavía rodeado de los poderes que caracterizan una cultura en declinación] (113). In *Capital Fictions*, Ericka Beckman breaks a taboo in U.S. literary circles and reveals *modernista* writers in their complicity with capitalism while ignoring social ills and injustice. She states that "*modernismo* chose to found a modern artistic discourse deeply embedded in the pleasures of import consumption" (57-58). José Enrique Rodó warns in *Ariel* of vulgarization of life in Latin America, effected by U.S. style capitalism, yet he overlooks Latin America's economic backwardness and poverty. Rubén Darío rejects capitalism and technical progress in even starker terms, for example in his poem "A Roosevelt" or in his essay "El triunfo de Calibán." Based on his contempt for U.S. capitalism, he calls his northern neighbors "bárbaros," "yankees," and "calibanes," but he closes his eyes to Latin America's social problems preferring instead to create *l'art pour l'art*. José Martí stands out among *modernista* writers in his criticism of social ills, both in the U.S. and in Latin America.

geomorphic ones, in both urban and rural settings –these are the things that must be appreciated. (42)

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 40
July 2018

Sale's catalogue of natural characteristics of your environment and the need to know them reflects Martí's firmness on understanding the natural conditions of a place and his concern for indigenous people. Knowing nature and accepting indigenous people are recurring themes in "Nuestra América." Martí describes how Latin American natives, the original inhabitants of the land, are shunned and silenced by the *criollos* and driven from their homes: "The Indian circled about us, mute, and went to the mountaintop to christen his children" (Allen 293) [El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar sus hijos] (6:20) Martí suggests that native Latin American culture should have been recognized and integrated into the dominant European culture: "The wise thing would have been to pair, with charitable hearts and the audacity of our founders, the Indian headband and the judicial robe, to undam the Indian" (Allen 293) [El genio hubiera estado en hermanar, con la caridad del corazón y con el atrevimiento de los fundadores, la vincha y la toga; en desestancar al indio] (6:20). Martí personifies Latin America and describes her as a "mother" whose "sons" feel shame because she wears an Indian apron. They are not accepting the native American heritage in which their culture is rooted: "These men born in America who are ashamed of the mother that raised them because she wears an Indian apron, these delinquents who disown their sick mother and leave her alone in her sickbed" (Allen 289) [¡Estos nacidos en América, que se avergüenzan, porque llevan delantal indio, de la madre que los crió, y reniegan, ¡bribones! de la madre enferma, y la dejan sola en el lecho de las enfermedades!] (6:16) Martí deplores throughout "Nuestra América" that the *criollos* despise Native Americans and thus an integral part of their home and their own identity.

A *criollo* himself, Martí was not free from elitism toward the native population. In *Nuestra América*, he differentiates between the "cultos" (*criollos* like himself) and the "incultos" (the indigenous people) (6:17). Martí also expresses his fears of natives using violence and taking charge of the (*criollo*) government because of their "habit of attacking and resolving their doubts with their fists" ["hábito de agredir y resolver las dudas con su mano"] (6:17). Martí's faith in science and liberal societies reveals traits that supported the *criollo* nation and went against the rights and aspirations of other minorities in Latin America.

Again and again, Martí points to the need to know the natural conditions of the land in order to govern and administer it well, thus anticipating the modern concept of *dwelling* in a *bioregion*. The use of the land can only come to fruition if the people who toil it know it and live in harmony with it. Foreign knowledge is useless because it is not based in the facts and the laws of a particular place in nature. For Sale, to *dwell* means living mindfully in a place and experiencing fully the sensory richness of our immediate environment. In a similar way, Martí expresses the importance of the mindful experience of nature in his *Versos sencillos*, where the poet shows intimate knowledge of the surrounding flora because he knows the names of the plants: "I know the strange names / of the herbs and the flowers" [Yo sé los nombres extraños / de las hierbas y las flores.] In "Nuestra América," Martí writes that to govern well, "one must attend closely to the reality of the place that is governed" (Allen 290) [donde se gobierna, hay que atender para gobernar bien] (6:17). Martí continues:

In America, the good ruler does not need to know how the German and Frenchman is governed, but what elements his own country is composed of and how he can marshal them so as to reach, by means and institutions born from the country itself, the desirable state in which every man knows himself and is active,

and all men enjoy the abundance that Nature, for the good of all, has bestowed on the country they make fruitful by their labor and defend with their lives. (Allen 290)

[El buen gobernante en América no es el que sabe cómo se gobierna el alemán o el francés, sino el que sabe con qué elementos está hecho su país, y cómo puede ir guiándolos en junto, para llegar, por métodos e instituciones nacidas del país mismo, a aquel estado apetecible donde cada hombre se conoce y ejerce, y disfrutan todos de la abundancia que la Naturaleza puso para todos en el pueblo que fecundan con su trabajo y defienden con sus vidas.] (6:17).

Martí's references to the "elements" and the "institutions" that constitute a country refer to the natural conditions of Latin America and the existing indigenous culture. Throughout the text, Martí is targeting and blaming the *criollos* (those of Spanish descent, who were born in Latin America) for abandoning their "sick mother" and for turning to Europe as a model for civilization. The sons of rich *criollos* would spend an extended period of time in Europe, preferably in Paris and London, and then return to Latin America as political leaders and run the countries according to European laws and standards. They don't know the "elements" of which the country exists nor do they know the "methods" and "institutions" that arose from them. The "elements" refers to the natural conditions of the country, such as the consistency of the soil, the weather patterns, the relationship between flora and fauna, the efficient use of water, the natural resources, the knowledge of the best plants with the highest yield, etc. The people who know the country best are obviously the natives, who have inhabited the land for hundreds or thousands of years. They have developed efficient "methods" of working the land and built "institutions," such as the arts, crafts, markets, traditions, etc., in short, an established culture and civilization. Those "methods" and "institutions" are based on people's ancient knowledge of their land, which guarantees the best farming results and social peace and security due to established institutions. According to Martí, knowing the land will lead to harvests in "abundance" given by generous Nature.

Bioregionalism has generated ideas and movements that correlate around that term, such as community, local food systems, local culture, the *locavore* movement, renewable energy, "green cities," grassroots activism, habitat restoration, ecological awareness, sustainability. These expressions have become widely known thanks to the bioregional movement. Cheryll Glotfelty confirms that "in recent years, the bioregional movement has continued to inform a variety of other expressions of emergent new localisms, including community-supported agriculture, the slow-food movement, antiglobalization efforts, and postcolonial reconceptualizations of place and identity" (4). Martí's ideas expressed in "Nuestra América" bear semblance to the discourse of *bioregionalism* because they foreground natural factors as a way to envision place. Like the bioregional discourse, Martí proposes that human identity may be constituted by our residence in a larger community of natural elements, our local bioregion, rather than by national or ethnic bases of identity. For Martí, Latin American national identity is based in being born and raised in the natural environment of Latin America. It is nature that defines human identity. Martí's vision reveals traits of Naturalism and its proposition that the environment determines human identity.

Martí's "Nuestra América" makes it clear that Latin America is deeply rooted in specific natural conditions, which have shaped and defined the culture of her peoples. Nature and the concept of "living-in-place" assume prominent roles in the description of the cohabitation between the white

man and indigenous people. Martí portrays white civilization as an intrusive force into a culture that had been in harmony with nature and that respected her laws, similar to how Berg and Dasmann describe the concept of *living-in-place*: "A society which practises living-in-place keeps a balance with its region of support through links between human lives, other living things, and the processes of the planet -- seasons, weather, water cycles -- as revealed by the place itself" (399).

Martí blames the white man for disrupting the harmony of American nature by destroying a *living-in-place* society. For Martí, Native Americans represent an autochthonous and integral part of American nature, which is why they need to be safeguarded, protected, and supported. He takes the same stance in his essays on North American Indians and their plight in reservations.

Martí's plan for reestablishing the knowledge of the Indians for successful farming and for elevating Indian culture is reminiscent of the bioregional concept of *reinhabitation*, which Berg and Dasmann define as "learning to live-in-place in an area that has been disrupted and injured through past exploitation." The two critics declare that "it involves becoming fully alive in and with a place" and "applying for membership in a biotic community and ceasing to be its exploiter. (399) As Berg and Dasmann view the process from the exploitation of the environment to the reestablishment of a "sustainable pattern of existence," Martí in a similar manner aims at reinstating and emphasizing indigenous traditional methods for working the land and social integration of native people, whose knowledge of American nature is vital for using the land efficiently and responsibly¹⁴. For Martí, governors with "a mishmash of arrogant, alien, and ambitious ideas" [pensamientos diversos, arrogantes, exóticos o ambiciosos] (6:18), perpetuate the exploitation of the land and its people, which started with the arrival of the Spaniards. For Berg and Dasmann, successful *reinhabitation* rests on "studies of local native inhabitants, in particular the experiences of those who have lived there before" (399), a vision that is reflected in Martí's call for the "American university," that is, for the knowledge imbedded in indigenous cultures. As Berg and Dasmann conclude, knowledge about the land gleaned from native inhabitants, helps *reinhabitants* to "determine the nature of the bioregion within which they are learning to live-in-place," and they can "apply this information toward shaping their own life patterns and establishing relationships with the land and life around them" (399). Martí would have concurred. Latin America can only be reasonably governed and inhabited if its flora and fauna are taken into consideration. For Martí, knowing the land and adopting Indian culture are the crucial elements to understanding the mystery of Latin America.

José Martí forcefully challenged Sarmiento's anthropocentric view that nature and indigenous cultures on the subcontinent needed to be subdued to enable a European- and Yankee-style civilization. The eco-centric vision permeating "Nuestra América" emphasizes the role of nature and indigenous cultures while criticizing the white *criollo* ruling class for ignoring both. However, as a *criollo* and belonging to the ruling class himself, Martí also reveals traces of elitism and a nuanced disdain for indigenous people for their resistance to economic progress. Like no other Latin American writer of the nineteenth century Martí saw the need to include nature and indigenous cultures for successful nation-building. He viewed Latin America as a natural sphere with unique conditions and indigenous cultures shaped by their natural environment. His vision that human identity is shaped by distinct natural conditions reverberates in the modern environmental discourse.

14. Other examples of *reinhabitation* in Martí's work are his two 1883 essays on deforestation in the US, in which he warned of the consequences of excessive logging for society. Martí shows that trees not only are crucial for agriculture, but they also create a healthy natural environment for human beings.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Esther. *José Martí: Selected Writings*. Penguin Books, 2002.
- Beckman, Ericka. *Capital Fictions*. University of Minnesota Press, 2013.
- Berg, Peter and Raymond Dasman. "Reinhabiting California." *The Ecologist*. Vol. 7, issue 10. 1977. pp. 399-401.
- Buell Lawrence. *The Future of Environmental Criticism*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2005.
- Camacho, Jorge. *Etnografía, política y poder a finales del siglo XIX: José Martí y la cuestión indígena*. University of North Carolina Press, 2013.
- Clark, Timothy. *The Cambridge Introduction to Literature and the Environment*. Cambridge UP, 2011.
- DeVries, Scott M. *A History of Ecology and Environmentalism in Spanish American Literature*. Bucknell UP, 2013.
- DiChiro, Giovanna. "Nature as Community: The Convergence of Environment and Social Justice." *Uncommon Ground: Toward Reinventing Nature*. Ed. William Cronon. W.W. Norton & Company, 1995. pp. 298-320.
- Galeano, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Catálogos S.R.L., 2002.
- Galván, Manuel de Jesús. *Enriquillo*. Las Américas Pub. Co., 1964.
- Gatlin, Jill. "'Los campos extraños de esta ciudad' / 'The strange fields of this city': Urban Bioregionalist Identity and Environmental Justice in Lorna Dee Cervantes's 'Freeway 280'." *The Bioregional Imagination*. Ed. Cheryll Glotfelty et.al. Georgia Press, 2012. pp. 245-262.
- Glotfelty, Cheryll (ed.) et al. *The Bioregional Imagination*. The University of Georgia Press, 2012.
- Hernández, Juan Cuevas. "Visiones decimonónicas de América: Martí y Sarmiento." *Espéculo*. Vol. 33. (07/01/2006).
- Hogan, Linda. *A Spiritual History of the Living World*. W.W. Norton & Company, 1995.
- Herzog, Silvia, et. al. "Naturaleza, sociedades y culturas en José Martí." *Cuadernos americanos*. Vol. 9, 3(51), 1995. pp. 92-121.
- Jitrik, Noé. *Las contradicciones del modernismo*. El Colegio de México, 1978.

- Leff, Enrique. "Encountering political ecology: epistemology and emancipation." In *The International Handbook of Political Ecology* by Raymond L. Bryant (ed). Edward Elgar Publ., 2015. pp. 44-69.
- Martí, José. *Obras completas*. Editorial Nacional de Cuba, 1963-73.
- Matto de Turner, Clorinda. *Aves sin nido*. Las Américas, 1968.
- Mera, Juan León. *Cumandá ó Un drama entre salvajes*. Espasa-Calpe, 1967.
- _____. *La virgen del sol: leyenda; melodías indígenas*. Timbre Imperial, Sección Tipográfica del Crédito Catalán, 1887.
- Plumwood, Val. *Environmental Culture: The ecological crisis of reason*. Routledge, 2002.
- Porte, Joel, ed. *Ralph Waldo Emerson*. Viking Press, 1983.
- Rozo, Jesús Silvestre. *El último rei de los muisca*. Imp. de Echevarría Hnos., 1864.
- Sale, Kirkpatrick. *Dwellers in the Land. The Bioregional Vision*. Sierra Club Book, 1985.
- Schulman, Ivan A. *Símbolo y color en la obra de José Martí*. Editorial Gredos, 1969.
- Solar, Alberto del. *Huincahual*. P. Roselli, 1888.
- Toledo, Josefina. *La naturaleza en José Martí*. Editorial científico-técnica, 2007.
- Zorrilla de San Martín, Juan. *Tabaré*. Editorial Kapelusz, 1965.

Las cartas de José Martí y los tabaqueros de Tampa y Cayo Hueso

Araceli Tinajero

The City College of New York – The Graduate Center

Poco antes de su muerte en Dos Ríos, José Martí escribió en Montecristi, República Dominicana, su célebre carta a Gonzalo de Quesada, el primero de abril de 1895. En ésta le decía que guardara sus libros relacionados a la historia, geografía y letras de América por si acaso sobrevivía en la batalla ya que con ellos podría volver a “ganarse el pan”. Por otra parte le instaba a elaborar un corpus de su obra publicada en *Patria*, *La Opinión Nacional*, *La Nación*, *el Partido Liberal*, *el Economista*, *la Revista Venezolana* y en los diferentes diarios de México, Honduras, Uruguay y Chile (20:476). En la misma carta le propuso un esquema del orden de los volúmenes de sus obras completas donde incluía a personajes norteamericanos, hispanoamericanos, escenas norteamericanas, letras, educación, pintura, poesía y revistas para que en el futuro su producción en conjunto pudiera llegar a ver la luz. Además, le pedía que no le pusiera atención a los papeles dispersos que había dejado en su oficina en Nueva York. Decía “Ni ordene los papeles, ni saque de ellos literaturas; todo eso está muerto, y no hay aquí nada digno de publicación, en prosa ni en verso: son meras notas” (20:476)¹.

Esa carta, conocida como el “testamento literario” de Martí, no hace alusión ni a las cartas que tenía en sus archivos, en sus gavetas o en cualquier espacio de su oficina ni mucho menos a aquellas que había enviado a cientos de individuos. No sería osado decir que Martí nunca pensó que sus cartas iban a ser publicadas ni mucho menos que algún día llegarían a ser tema de estudio.

No cabe duda que la cultura escrita, en este caso, las cartas, nos ayudan a reconstruir y a comprender mejor la sociedad y su contexto. En el siglo XIX y hasta mediados del siglo XX la correspondencia no era una labor extraordinaria sino un quehacer diario, algo que solamente se compara a la relación que tenemos hoy en día con el e-mail y la cultura digital escrita. Así como la sociedad actual está diariamente al tanto de los mensajes que recibe, al final del siglo XIX la escritura diaria y la correspondencia de cartas eran importantísimas. Martí escribió cartas de amistad, cartas políticas, cartas de negocios, cartas de recomendación, cartas de amor, cartas de cortesía, cartas de súplica, cartas diplomáticas, cartas de agradecimiento y en fin, un mundo de cartas. En las siguientes páginas me gustaría emprender un análisis de algunas de las cartas que Martí envió a individuos que se relacionaban de una u otra forma con los tabaqueros de Tampa y Cayo Hueso. Explicaré brevemente por qué y cómo llegaron esos trabajadores a la Florida, su conexión con Martí para luego situar mi lectura de las cartas en ese contexto. Si bien el estudio de las cartas martianas no es novedoso, mi acercamiento a esos textos parte de algunos planteamientos que proponen los estudios dentro del campo de la Historia Social de la Cultura Escrita².

En 1868, a principios de la Guerra de los Diez Años, llegaron a La Florida los primeros tabaqueros voluntaria o involuntariamente. Como Cuba se encontraba en plena guerra y en malas circunstancias para producir tabacos, varios de los dueños optaron por marcharse de Cuba y fundar sus fábricas en Estados Unidos. El establecimiento de la industria tabacalera tuvo un gran éxito y el tabaco habano, sobre todo en Cayo Hueso, adquirió fama internacional. Se abrieron grandes fábricas que ofrecieron trabajo a miles de inmigrantes. El Cayo ofrecía el privilegio del buen clima y excelentes vías de comunicación entre Cuba y Nueva York. Por eso desde el principio se creó una cultura cosmopolita porque atraía a tabaqueros y trabajadores de otros sectores: había sobre todo inmigrantes cubanos pero también españoles, algunos latinoamericanos de otras nacionalidades, judíos emigrantes de las Bahamas y los nativos de Cayo Hueso. Los cubanos transformaron la isla en una entidad dinámica ya que construyeron casas, escuelas, hospitales, clubs, asociaciones, tiendas, cafeterías, restaurantes y farmacias. De hecho, el idioma español se convirtió en la lengua más hablada tanto en la esfera pública como en la privada. Fue en el Cayo donde se instituyó la lectura en las tabaquerías. José Dolores Poyo fue el primer lector de tabaquería en Estados Unidos. Un lector de tabaquería es una persona cuyo oficio es leer periódicos, revistas y novelas a los tabaqueros mientras hacen su trabajo³. Desde el principio los lectores fueron figuras claves porque aparte de leer en las fábricas ejercieron el periodismo y eventualmente se hicieron líderes de entidades patrióticas y políticas.

En 1885 Tampa contaba tan solo con 722 habitantes. En ese año, Vicente Martínez Ybor, dueño de la fábrica Príncipe de Gales en el Cayo, decidió trasplantar su fábrica a Tampa. A la par se construyó la fábrica La Flor de Sánchez y Haya cuyo propietario era Ignacio Haya. En 1886 ambas comenzaron sus operaciones pero no tenían suficiente personal que laborara en los talleres. El azar hizo que el 12 de abril de 1886 a bordo del vapor “Mascotte” llegara a Tampa un sinnúmero de pasajeros; en su mayoría tabaqueros. Todos estaban consternados y afligidos porque su

1. Desde aquí, solo citaré el volumen y la página. Todas las citas pertenecen a las *Obras completas*; en la bibliografía

2. Quedo agradecida con mis colegas, los historiadores Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas quienes me proporcionaron importantes libros y artículos. Como se verá, este ensayo está endeudado con sus cabales estudios. Hay varios estudios y antologías importantes sobre las cartas de Martí: *José Martí. Epistolario. Antología*, de Manuel Pedro González; *Letra y espíritu de Martí a través de su epistolario* de Manuel Rodríguez Mesa; *Cartas a María Mantilla* (La Habana, 1982); *Cartas familiares* (La Habana, 1953); *Cartas políticas* (La Habana, 1953); *Cartas a Manuel A. Mercado* (México: 1946); *Nuevas cartas de Nueva York por José Martí*, editado por Ernesto Mejía Sánchez (México, 1980); así como las *Cartas escogidas* editado por Daisy Cué e Ibrahim Hidalgo. Sin embargo, lo que aquí propongo es abrir nuevas líneas de investigación en torno a la visión conceptual y la metodología usada por la Historia Social y Cultura Escrita. Véase Sierra Blas (99 cita 2). Dice la estudiosa: “Esta línea de trabajo [la metodología que emplea la Historia Social de la Cultura Escrita] ha convertido a la carta, especialmente en las dos últimas décadas en uno de los principales objetos de estudio... (99-100). En ese estudio Sierra Blas analiza las cartas en torno a tres ejes que siguen el modelo de Roger Chartier: en primer lugar, alude a los discursos o a la teoría epistolar; en segundo lugar alude a las prácticas, o sea a los usos y funciones de la escritura epistolar; por último acude a las representaciones. Como se verá, en este estudio sobre todo me enfoco en las prácticas y representaciones (100)

3. Véase mi *El lector de tabaquería*; en inglés, *El Lector: A History of the Cigar Factory Reader*, capítulos 3 y 4.

mala suerte los había forzado a tomar el buque; en el Cayo lo habían perdido todo ya que no tenían casa y su empleo había desaparecido. Eran víctimas del fuego que arrasó el Cayo el primero de abril de ese mismo año y dejó más de la mitad de la isla en cenizas. En la misma embarcación llegó José Dolores Poyo quien instituyó la lectura en Tampa y también Ramón Rivero Rivero quien se convertiría en el lector más importante de Ybor City (Tampa) hasta 1900. Al principio en la pequeña ciudad no había periódicos, escuelas, bibliotecas, teatros, ni centros sociales o de recreo. Culturalmente era necesario poblar la ciudad. Por lo tanto, la institución de la lectura en las tabaquerías fue importantísima porque mientras los tabaqueros trabajaban podían escuchar las noticias del exterior. Los lectores eran los voceros que corrían al puerto a esperar los periódicos de fuera, y si a altas horas de la noche llegaba alguna noticia importante, hacían acto de presencia en cualquier esquina o en cualquier lugar de reunión para leer en alta voz la última noticia. La industria de Tampa prosperó rápidamente: Martínez Ybor construyó una nueva fábrica con capacidad para ochocientos operarios. Además, como se había hecho antes en el Cayo, se fundaron escuelas, clubs, bibliotecas, sociedades y restaurantes. El progreso de Tampa atrajo no solo a tabaqueros sino a una pléyade de personajes interesantes como periodistas, comerciantes, excombatientes de la Guerra de los Diez Años y varios trabajadores de otros ramos que llegaron no solo del Cayo sino de otras partes de Estados Unidos y de Cuba. De las 720 personas que habitaban en 1886, para 1890 la cifra había aumentado a 5,532 (Mormino y Pozzetta, 50). También, para ese año el Cayo casi se había recuperado del incendio que lo había arruinado cuatro años atrás.

Martí llegó a Nueva York el 3 de enero de 1880. Desde ahí desempeñó varias ocupaciones; fue periodista, abogado, maestro, contador, traductor, orador, activista, editor pero sobre todo poeta y político. Los años que pasó en Nueva York fueron los más prolíficos de su carrera como escritor y los más intensos en relación a su activismo político. Su afán por emprender la guerra de independencia contra España lo hacía escribir densas crónicas y artículos que eran leídos no solo en Estados Unidos o Cuba sino que eran publicados en los mayores diarios de América Latina. A la par, su escritura epistolar era diaria ya que era el medio si no el más rápido (ya había cablegramas) el más económico para comunicarse con la sociedad de aquella época finisecular. La mayoría de los letrados del siglo XIX también utilizaba incesantemente la correspondencia para comunicarse con los miembros de sus círculos intelectuales, con sus familiares y con sus amigos⁴. Sin embargo, Martí también escribía cartas a gente desconocida de diversos estratos de la sociedad como eran las amas de casa, las jóvenes integrantes de ciertos clubs, los estudiantes, los secretarios de todo tipo de organizaciones, etcétera. Como la recaudación de fondos para la guerra de independencia era tan importante, constantemente escribía cartas de petición y de agradecimiento también.

El historiador Antonio Gómez Castillo nos recuerda que la escritura epistolar es tan antigua como la propia escritura. Es decir, ésta ha estado presente por siglos y siglos. Además, un rasgo que la caracteriza es la permanencia de su estructura. Dice el estudioso que “la estructura se articula en torno a tres partes fundamentales: proemio, discurso y fin; lo que Emanuele Tesauro, uno de los tratadistas más notables del Antiguo Régimen, llamó ‘cabeza’, ‘cuerpo’ y ‘cola’. Si nos detenemos a considerar cartas de distintos siglos sujetos a examen y de personas de diferente condición social, observaremos que esos elementos suelen estar presentes en todas ellas” (31). Por lo tanto, aunque a finales del siglo XIX la sociedad se transformaba rápidamente las cartas y su estructura tradicional continuaban siendo protagonistas de la comunicación escrita. Como la escritura de las cartas a puño y letra está desapareciendo en nuestros días es difícil imaginarse lo que significó esa práctica cultural.

4.Véase Pouzet sobre la correspondencia de Flaubert y Baudelaire (566).

En el caso de Martí el papel era su mundo. Vivía trazando letras; respirando la tinta y escribiendo con agilidad antes de que saliera el correo. En una carta a Gualterio García le decía “se va el correo” (20:448) y en otra a Juan Bonilla le decía “excuse a un manco la prisa” (2:72). El lugar desde donde llevaba a cabo la escritura también revela la velocidad con que vivía: “Le escribo en ferrocarril, sin luz, lleno de pensamientos que no son para la pluma” le decía a Félix Iznaga cuando iba de regreso de la Florida a Nueva York (2:225). Y en una ocasión en el camino del Cayo a Tampa le decía a Gonzalo de Quesada “por supuesto, voy sin cuerpo. Ahí escribí al salto del tren, esas cuartillas.... Urge ahora salir a punto, sale el tren” (2:320). Martí vivió una época vertiginosa donde ser moderno significaba un nuevo ambiente con “ferrocarriles, máquinas a vapor, fábricas, telégrafos, periódicos diarios, teléfonos, descubrimientos científicos” (Rotker 29). Sin embargo, a pesar de esa abrumada y rápida modernidad, la escritura epistolar, esa práctica tan tradicional era una parte importante de la cotidianidad de los individuos⁵.

Martí no era realmente tan conocido en Tampa o Cayo Hueso pero para él era muy importante establecer conexiones con los tabaqueros ya que en el pasado habían colaborado incondicionalmente con la causa independentista. A los tabaqueros debían de unirse los militares veteranos de la Guerra Grande; la mayoría de éstos vivía en Cayo Hueso. El viento estaba a su favor cuando a los miembros del Club Ignacio Agramonte de Tampa se les ocurrió invitarlo en noviembre de 1891 para que participara en una fiesta de carácter artístico-literario. Martí sabía que esa era una de las oportunidades más deseadas y esperadas en su vida. Se apresuró a aceptar la invitación por telegrama y luego por carta donde decía, “De lejos he leído su corazón, y desde acá he visto también el mucho oro de su alma viril, donde corren parejas la ternura con la luz. Y digo que acepto jubiloso el convite de esa Tampa cubana, porque sufro del afán de ver reunidos a mis compatriotas” (1:266-7). Llegó a Tampa el 25 de noviembre de ese mismo año. “Cubanos: Para Cuba que sufre, la primera palabra. De altar se ha de tomar a Cuba para ofrendarle nuestra vida, y no de pedestal, para levantarnos sobre ella” dijo al comienzo de su famoso discurso donde le pedía a una multitud de tabaqueros en el Liceo Cubano de Tampa que se unieran para emprender la revolución de independencia (4:269). Desde el principio los pobladores de Tampa le dieron una extraordinaria bienvenida. En su primera visita recorrió los talleres de tabaquería e impartió charlas en los diferentes clubs. “En Tampa todo estaba hecho” dijo Martí al final de su exitosa visita (Rivero Muñiz, 54).

José Dolores Poyo ya estaba de regreso en el Cayo, otra vez trabajando como lector y periodista. En su periódico *El Yara* inmediatamente publicó un suplemento que contenía información minuciosa de la primera visita de Martí a Tampa. Poyo, al igual que los cubanos del Cayo, se había mostrado en cierta forma indiferente ante los planes que Martí proponía desde Nueva York pero cuando supo cuán bien recibido había sido en Tampa por los tabaqueros, lectores, comerciantes y políticos, se despertó un interés inusitado. Todos querían conocer y escuchar a Martí. El suplemento de *El Yara* no pudo haber sido más oportuno porque inmediatamente llegó a los oídos de los tabaqueros del Cayo. De regreso en Nueva York, Martí leyó lo que Poyo había publicado en *El Yara* en torno a su visita en Tampa. Sorprendido, Martí se apresuró a escribirle una carta agradeciéndole y dándole a entender que quería que lo invitaran al Cayo⁶. Si bien la carta que le envió a Poyo era una carta privada, para ese entonces Martí ya sabía la importancia y el peso de la lectura en voz alta en las tabaquerías. Por lo tanto, al escribirle a Poyo, bien sabía que probablemente su carta llegaría a oídos de los tabaqueros. La carta está escrita a propósito con preguntas retóricas que disimulan cuán convincente quería Martí que se escuchara su texto epistolar.

5. Las cartas fueron importantes incluso dentro de los grandes círculos de los analfabetos. Siempre había alguien que podía escribir y leer por ellos.

6 Decía Martí: “Pero ¿cómo ir al Cayo de mi propia voluntad, como pediguero de fama que va a buscarse amigos, o como solicitante, cuando quien ha de ir en mí es un hombre de sencillez y de ternura, que tiembla de pensar que sus hermanos pudiesen caer en la política engañosa y autoritaria de las malas repúblicas? ¡Es tan dulce obedecer el mandato en sus compatriotas! Es mi sueño que cada cubano sea hombre político enteramente libre, como entiendo que el cubano del Cayo es.... Pues aunque se muera uno de deseos de entrar en la casa querida, ¿qué derecho tiene a presentarse, de huésped intruso, a donde no le llaman?” (1:275-6).

Martí era un artífice de la retórica y sabía que el artesanado era ante todo un público oidor, un hecho que apenas conoció en Tampa porque antes de viajar a la Florida desconocía la institución de la lectura en las fábricas. La tarde del 25 de diciembre de 1891 Martí llegó a Cayo Hueso en el vapor "Olivette". Al igual que en Tampa, el recibimiento que le dieron fue realmente glorioso. Es así como Martí comenzó una serie de viajes a esa parte de la Florida.

Fueron pocas las cartas que Martí envió a Tampa. Y, aunque no se las envió directamente a los tabaqueros, los destinatarios eran aquellos individuos que estaban de una forma u otra relacionados con los obreros. Por ejemplo, el 19 de diciembre de 1891, le dirigió una bella carta de agradecimiento al joven Eligio Carbonell quien había ocupado cargos de responsabilidad en diversos clubs revolucionarios y fue corresponsal en Tampa de publicaciones que salían en Nueva York y Key West (Rivero Muñiz, 37). En su prosa exquisita Martí se disculpa por no haber escrito inmediatamente después de su primera visita a Tampa:

¿Y así tengo que mandarle toda mi ternura y agradecimiento y escribirle las primeras líneas desde aquellos días de bondad y de creación...? Nada, nada todavía: ¡qué hablar de Uds.! ¡qué repujar como un buen bronceador la medalla de Tampa para que le vea la gente el mérito esencial, y la virtud de cada uno y el poder de todos! ¡Y qué respeto y qué cariño! ¿No me oyen allá? ¿No se dicen a cada momento 'nos está defendiendo, nos está acreditando, nos está queriendo más aún de lo que lo hemos querido; no es un olvidador: no es un ingrato'? Y yo qué angustias y qué pelea para la vida, para ir extendiendo el fruto de lo de allá, que es la mejor carta que le puedo escribir para ir haciendo tiempo, a fin de escribir en oro los recuerdos de Tampa? (20:396).

De acuerdo a la estudiosa Roxana Pagés-Rangel, las cartas son textos de predicada espontaneidad porque no son pensados para la publicación; sin embargo, éstos son una conversación por escrito. Y añade, "es un lugar común de todos los textos prescriptivos de todas las épocas y en especial del siglo XVIII y XIX la asociación de la carta con la comunicación oral" (15). Nótese cómo la carta de Martí inicia una suerte de diálogo que el destinatario de la misma simbólicamente termina. Además, en la misma carta le pide que le lea el texto a su padre, Nestor Leonelo Carbonell (veterano de la Guerra de los Diez Años, periodista, maestro y fundador de importantes clubs revolucionarios) y a Ramón Rivero Rivero también. Todos esos personajes tenían una íntima relación con los tabaqueros porque ellos eran los agentes culturales y en cierto modo los líderes políticos de la ciudad. No sería irracional decir que cartas como estas también llegaron a ser escuchadas por los tabaqueros. Tanto Rivero como Carbonell habían sido lectores de tabaquería y ahora su labor y su devoción por la causa revolucionaria los persuadían a hacer colectas en los talleres; o sea en fábricas de tabaco.

En ese mismo mes Martí escribió por primera y segunda vez a Carolina Rodríguez, la santaclareña que trabajaba en una tabaquería. En ésta le decía, "ese es saludo, el de sus letras. He venido hablando de Ud. y le traigo esa carta, y con ella muchos cariños, y entusiasmos de veras de Tampa. ... De mí no se ocupe; yo vivo hasta que haya dejado la carga en Cuba. Ni tema; vivo del aire, y de la bondad de nuestro pueblo, y de que tengan almas como la de Ud. ... La abraza, y a toda esa casa noble en que vive.... (20:398). "Carolina la patriota" como la llamaban todos en Tampa, fue muy admirada y respetada por todos y sobre todo por Martí quien escribió en una ocasión: "Carolina Rodríguez está enferma en Tampa; la que en los días de guerra, con nuestro pabellón por único novio, sirvió de

confidente, a riesgo diario de su vida, a nuestro ejército de las Villas.... ¿Qué cubano la dejará en tristeza? ¿Qué cubano amargará su enfermedad? ¿Quién no la ve, en el frío de la mañanita, arrebuja en su manta negra, yendo de la cabecera de un enfermo, o de la casa donde regaló el jornal de ayer, a su silla de cuero y su barril de despalladora? (5:417). De hecho, a decir de Wen Galvez, un lector que la conoció, Carolina compartía con todos, cuando se podía, la correspondencia que le llegaba desde Nueva York y desde Cuba. Además, decía Galvez de Carolina, “va a los talleres proponiendo papeletas de rifas, y entra también en las casas con el mismo objeto. Esta semana es una caja de jabones, la que viene, una licorera, la otra, cualquier cosa, no importa qué, con tal de poder rifar alguna. ... Cuando son favorables las noticias que recibe, se las comunica á todo el mundo, contenta, feliz” (148-149). Como se puede apreciar, una vez más, es fácil imaginar que en ese ambiente las cartas del apóstol eran leídas y compartidas con los demás tabaqueros.

La correspondencia martiana nos indica que el “Apóstol” también disfrutaba con pasión la lectura en alta voz. En enero de 1892 le decía a Ángel Peláez, “Junte a los amigos queridísimos y léales estas líneas” (1:298). Y el mismo año en una carta dirigida a Rafael Serra afirmaba, “leí su carta a media voz y luego en voz alta, y los circunstantes, que eran muchos, la proclamaron modelo de su especie, por lo elocuente, señorial y nutrida” (20:405). En ocasiones, debido a su agotamiento o enfermedad dictaba, como le dijo a Miguel Figueroa en una carta fechada primero de febrero de 1892 (20:405). Asimismo, se hacen repetidas alusiones al proceso de escritura como cuando le dice a Ulpiano Dellundé “se me cae la pluma de las manos al escribirle” (20:452); o lo que dijo en una carta sin destinatario pero escrita en febrero de 1891, “la pluma se me cayó al fin de la mano y he estado tres días sin saber de mí” (20:494). Y, desde Tampa, el 18 de enero de 1894 le dijo a Serafín Sánchez, “de tanto escribir tengo el pulso inseguro” (3:40) y en octubre del mismo año en otra carta le confiesa “he roto tres cartas a usted y decido escribir a mano porque de otro modo no puede ser” (3:276). Esto indica que se escribían cartas a máquina o que algunas veces eran dictadas como mencioné arriba. Por lo tanto, la correspondencia martiana muestra la forma en que la sociedad se transformaba en torno a los avances técnicos. Es obvio que no es lo mismo escribir una carta a puño y letra que dictarla o escribirla a máquina y las cartas arriba mencionadas describen precisamente esa ansiedad, esa transformación que va de usar una pluma a colocar el papel en un instrumento que seguramente era ajeno para el remitente.

Sería apresurado pensar que esas cartas iban solas. Muchas de ellas iban acompañadas de folletos, de recibos, de boletos para el circo, de tarjetas, de fotos, de cablegramas, de libros, de artículos, de dedicatorias, de retratos, de recados, de acuses de recibo, de cheques, de recortes de periódicos, de correcciones de estilo e incluso hasta de dinero⁷. Como escribió Martí con respecto a una carta que le envió Carolina Rodríguez a Carlos Roloff:

que a una carta de la venerable Carolina Rodríguez, una carta de enérgica piedad de la que no teme a pedir para los enfermos y los héroes, de la que quiere a la patria con amor de madre, se pusieron los cubanos en pie, y vaciaron sobre la carta de convite, sus ahorros. Los envió, como obsequio al veterano ilustre. La ciudad [Tampa] recibió, entusiasta, al extranjero generoso, más meritorio en verdad que los cubanos mismos, que sin la obligación del nacimiento sacó el pecho a las balas que el mundo viejo clava todavía, como último blanco, en la isla infeliz en las dos islas infelices de la América nueva. (2:27)

7. Véanse algunos ejemplos en *Obras completas*, Vol. 20 pp. 444, 451, 453, 511 y 521. A Eligio Carbonell le obsequió un ejemplar de *Ismaelillo* y un retrato; a Néstor L. Carbonell un ejemplar de *Versos sencillos*; a José Dolores Poyo “un retrato de Martí hecho por Andrés I. Estévez, en Cayo Hueso. En el ojal izquierdo del saco, Martí tiene el distintivo de cinta blanca, que usó en su visita a esa ciudad” (20:521).

Nacido en Varsovia, Roloff había vivido primero en Estados Unidos después en Cuba y ahora estaba de regreso en la Unión Americana y era excombatiente de la Guerra de Secesión y de la Guerra Chica. Su visita a Tampa, como arriba se indica, fue financiada por los tabaqueros. Pero las cartas no siempre se enviaban por tren o por vapor sino que se enviaban a través de individuos. Ahí es donde entraban las maniobras, secretos y negociaciones de cambiar el nombre del destinatario o del remitente en el sobre. Es decir, en varias ocasiones esas cartas eran secretas y el verdadero remitente iba enmascarado con otro nombre. De la misma forma, algunas cartas no se enviaban directamente a los destinatarios sino a otros individuos que eran mediadores y que se encargaban de darle la carta al verdadero destinatario⁸.

Pero Martí no sólo envió cartas a Tampa sino que desde ahí también escribió; pocas, pero las escribió. Sus textos revelan la rapidez con que se movía para promover la causa revolucionaria en la ciudad y también su agotamiento. En julio de 1892 le decía a Gonzalo de Quesada, “en Tampa, rematando. Enfermo” (2:68). Y en diciembre de 1893 le decía al mismo destinatario: “Le pongo un telegrama. Realizo mi objeto. Salgo al Cayo, ahora jueves. No vivo desde que llegué. He logrado sin escándalo lo que me proponía. ¡Qué aclamaciones las de estos hombres, al hacer espontáneamente, su nuevo sacrificio! ... Y desde que llegué, ni un momento de respiro: los clubs, las juntas privadas, los talleres, que me parecen templos, de aquí a un minuto el mitin a que me obligan” (2:457). Es interesante ver cómo los telegramas se entrecruzaban con las cartas. De hecho, a veces por la economía del lenguaje enviaba telegramas en inglés⁹. Pero si la contribución de los tabaqueros a la causa revolucionaria en Tampa fue importantísima, en Cayo Hueso sucedió lo mismo.

Martí se empezó a cartear con Eduardo H. Gato desde enero de 1892 cuando le envió una carta de recomendación para que empleara en su inmensa tabaquería del Cayo como escogedor a Serafín Sánchez (20:403-04). A partir de ahí casi toda su correspondencia gira en torno a la recaudación de fondos para la causa revolucionaria. Los tabaqueros de la fábrica de Gato apoyaron con ojos cerrados al Partido Revolucionario Cubano. En una carta escrita en el Cayo fechada mayo de 1893 Martí le decía a Gonzalo de Quesada lo mucho que había recaudado: “termino en este instante los arreglos de forma de la magnífica contribución espontánea de los obreros: ya sabe \$20,000 en un día” (2:320). Y en otra carta escrita el mismo año le decía a la Delegación del Partido (de la cual Gato era delegado), que era necesario terminar de recaudar en un mes \$59,000 dólares para comprar armamento (2:266). Y, un año más tarde Martí le escribió a Gato pidiéndole con desesperación \$5,000 dólares y éste se los concedió (3:310; 3:345). Nótese lo persuasivo de su prosa:

Doy cuanto tengo—el bienestar que tuve, y mi vida. Sé dar más que pedir. Pero con Ud. me siento más a mis anchas. Ud. es de mi raza, de la raza de los hombres que se levantan solos, y de la crueldad y abandono del mundo se empujan hasta la altura desde donde se puede derramar el bien. —Ud. ama el trabajo, y no ve la riqueza sino como el triunfo de él. ... Ud. defiende la riqueza que con tanto trabajo ha levantado; pero siempre me ha dicho, con acento que guardo con agradecimiento en el corazón: ‘¿Y Ud. cree que si mi patria necesita de mí en un momento supremo para su libertad, yo seré capaz de negarle mi esfuerzo?’(3:311)

Si el ensayo es un género suasorio por excelencia, la correspondencia de Martí también demuestra ser una suerte de paradigma de lo que es ese “centauro de los géneros”¹⁰. Sin lugar a duda, las cartas más persuasivas que escribió Martí iban dirigidas a los tabaqueros. La crítica Roxana Pagés-Rangel señala que la carta como género “significa muchas cosas: anónimo

8. En una carta a Serafín Sánchez, decía Martí: “Ahora, lo de Crombet y Rafael. De Crombet ya tengo cartas repetidas: dispuesto y ardiente: aguarda órdenes. Y de Rafael, por investigación mía acabo de saber que *nunca llegó a manos de él,--como nunca llegaron a las de Gómez, Maceo y Crombet*, las que escribí al mismo tiempo—la carta en que le incluía la de Gómez—cartas que fueron por una mano, allí muy creída y confiada, de la que empecé a dudar, por cierto detalle, ese mismo día” (3:127); subrayado en el original.

9. Véase telegrama enviado desde Tampa a Gonzalo de Quesada (2:68).

10. Alfonso Reyes llamó al ensayo “centauro de los géneros” por su hibridez (*Obras completas*, IX:409)

besalamano, billete, constitución, escrito, esquila, leyes, mapa, mensaje, naipe, plano, pliego, postal” (3). Y amplía su postura al enfatizar que todo texto en su forma más simple “reproduce, aunque en ocasiones la manipule, la estructura identificadora de la carta: un emisor-un mensaje-un receptor” (ibid). Las cartas a los tabaqueros fueron sobre todo persuasivas porque Martí necesitaba recaudar fondos para la causa revolucionaria.

Otra persona clave con quien Martí tuvo una estrecha correspondencia fue José Dolores Poyo¹¹. Él era nada menos que el gallardete de Martí cuando se presentaba a dar sus discursos y un personaje importante entregado a la causa revolucionaria aparte de ser el “liaison” entre el Partido y el universo de los trabajadores. Las cartas que Martí le enviaba a Poyo están embellecidas de un hálito poético, de agradecimiento y de un lenguaje persuasivo al mismo tiempo. El 18 de agosto de 1892 le decía Martí: “toda la ternura y verdad de su alma he adivinado en sus relaciones generosísimas conmigo ... Y fue mi orgullo en todo mi viaje, sin decírselo siquiera en un apretón de manos, ver cómo me crecía alrededor el cariño de usted. ... [a] Ud. no lo recuerdo sólo por la realidad y valentía de sus convicciones por la magnífica rebeldía de su alma criolla, que de la menor sombra se encabrita, y echa abajo al jinete, y sacude soberbias las crines, sino por la capacidad de amar, única que hace al hombre grande y feliz... (2:127). Y la carta continúa. Nótese el uso de las metáforas y la musicalidad de su elegante prosa. Aquí coincido con el crítico Roberto González Echevarría quien sostiene que las crónicas de Martí “were his greatest literary success” (xviii). Si bien las cartas no son crónicas, por su hibridez y por la forma en que el hablante desea persuadir, están íntimamente relacionadas al ensayo. Dice González Echevarría que “the literary value of these chronicles [particularmente las que escribió desde Estados Unidos] lies not just in Martí’s journalistic eye for the unusual and significant details but in his uncanny ability to size the collective dynamics of a situation and the drama of the individuals caught in it” (xix).

Pero las cartas de Martí no solo eran cartas persuasivas y poéticas sino que en éstas se reflejaban sus penas y sus frustraciones también. El 2 de febrero de 1893 le dice a Poyo:

Aún no recabo la salud deshecha; y no puedo aceptarle al médico la condición de resistirme a todo trabajo: ¡hoy, cuando tenemos que trabajar más! Vivo, Poyo, desde lo de Tampa, como resultado de mi gran choque nervioso: lo que hago, sin embargo, Ud. lo irá sabiendo: los instantes libres, desde la cama o el escritorio, para torcer en Cuba las malas agencias; rehago el periódico que hallé deshecho; los clubs, al gárete de mi ausencia, resucitan briosos; dispongo, si nos sentimos todos con bríos, los pasos ya más decisivos de la campaña real: yo soy todo. (2:222)

Basándose en el historiador Roger Chartier, la estudiosa Verónica Sierra Blas señala que la carta como representación de su autor es también una suerte de exhibición de su propia presencia. Y amplía diciendo que la carta presenta la figura del remitente porque en ésta quedan manifestados su estado de ánimo, su temple, sus ideas y su vida (114). Como se puede ver arriba, la carta de Martí es en cierto modo un texto íntimo que habla de los percances de la vida y los breves instantes de la cotidianidad.

Aunque no se sabe cuáles cartas privadas como la que mencioné en el párrafo anterior se hicieron públicas entre aquellos grupos de cubanos entusiastas por la causa revolucionaria, de lo que sí hay evidencia es que Martí les llegó a escribir directamente a los tabaqueros. En una desesperada carta escrita en julio de 1894, le dice a Fermín Valdés Domínguez: “¿Necesitaré decirte en lo que ando? Cuanto debía de hacer,

11. Para comprender más a fondo la relación entre Poyo y Martí véase el capítulo 6 (“Martí”) de *Exile and Revolution: José Dolores Poyo, Key West, and Cuban Independence* de Gerard E. Poyo; en la bibliografía. Le agradezco al juez E. J. Salcines que me haya alentado a consultar este importante libro

he hecho. Allá no puedo volver. Y eso está. --El martes sale una carta íntima mía a los talleres, para que tú la leas, con amor y energía, -o en cada taller quien convenga que la lea: y eso ha de ir a las entrañas; y el montante han de decírmelo por cable, -el montante seguro. En fin: olvidarlo todo, y ponerse a esto” (3:223). Como se puede apreciar, la carta que Martí menciona iba a ser sin duda una epístola persuasiva, bien pensada, bien escrita, “íntima”. Por eso le advierte a Valdés Domínguez que use el artificio de su voz para que los tabaqueros oyentes sientan que escuchan la palabra y presencia de Martí. La crítica Sierra Blas nos recuerda que la definición clásica de una carta como un “diálogo entre ausentes” nos remite directamente a la concepción de una epístola como la “representación de una ausencia” y con ella a la consideración de un “doble pacto epistolar” entre remitentes y receptores. En ese pacto se acepta la ausencia del otro. Tanto autor como destinatario hacen un vínculo entre el yo textual y el tú textual. Cumplida esta convención, es cuando la carta asume la función de representar la ausencia, de tal manera que el destinatario, cuando la recibe y la lee, se convence de que, está asistiendo al encuentro con esa persona que no puede ver, pero sí sentir a través de la lectura, el destinatario; solo cuando una carta es leída, “la ausencia puede convertirse en presencia” (113). Como se puede deducir, la carta de Martí no fue escrita para ser leída por los tabaqueros mismos sino por un mediador cuya tarea era articular de una forma fidedigna el alma del autor. Aunque se trata de una carta leída en alta voz, el gesto de la lectura seguramente traslada al escucha a imaginarse al autor escribiéndole, hablándole¹². Aunque haya habido mediación por parte del lector, la ausencia del “Apóstol” seguramente se hizo presente ante aquellos inmensos grupos de tabaqueros. Martí estaba consciente del aspecto teatral de su epístola a los tabaqueros. Por lo tanto, le propone al lector de la misma que haga una lectura donde haga uso de una voz grandilocuente y asuma una postura como lo hiciera un actor. De ese modo, el lector le daba vida al material leído mientras suplía la ausencia de la voz de Martí.

De acuerdo al estudioso Fabio Caffarena, la carta es una “autobiografía en miniatura” del remitente porque en esta quedan reflejados su personalidad y su carácter¹³. Para Martí las cartas enviadas o recibidas fueron gran parte de su vida. Como le dijo a Serafín Sánchez en 1893 en una carta enviada al Cayo:

¿Qué amigo es Ud. que no le manda a menudo la medicina de sus cartas, como va el médico a casa del enfermo, cuando ha de saber que esto de sentirme querido y alentado por los hombres buenos es para mí tal vez el goce mayor, y la única fuerza de este mundo? Desenójeme, con una carta larga, en que me diga por su mano todo lo que con mi afecto cuidadoso sé ya de Ud. ... Lo que quiero que sepa es que, cuando no recibe la carta mía que le quisiera yo escribir, es porque ese instante lo empleo en ganar un amigo más al país, en apretar lo que anda flojo, en cerrarle un camino al español. Quiérame y no me regañe. (2:230)

Como hemos podido ver, las cartas de Martí nos permiten conocer más a fondo el entorno en que vivió y su comunicación con los pobladores de Tampa y Cayo Hueso. “Yo voy a morir, si es que en mí queda ya mucho de vivo. Me matarán de bala” le escribió Martí a José María Izaguirre un año antes de su muerte (3:192). No cabe duda que la autobiografía del “Apóstol,” incluyendo su propio “testamento” se quedó plasmado en el universo de este género al que poco acudimos.

En este ensayo vimos cómo la correspondencia fue esencial para Martí y todos aquellos con quienes se comunicaba. Como es sabido, muchas de sus cartas fueron publicadas en los grandes diarios de Estados Unidos y

12. Dice Sierra Blas: “Todo en la carta conduce a quien la escribe: tocar el papel que este ha usado; reconocer su letra; imaginar el momento en que la ha escrito; vivir y sentir lo que cuenta en ella; recibir consejos, peticiones, invitaciones, proposiciones; o conocer de primera mano los frutos de la introspección ajena” (113).

13. Citado por Sierra Blas, 114.

América Latina. Por otra parte, como he mostrado, varias de sus epístolas fueron enviadas a diferentes individuos o públicos oídos, pero nunca fueron publicadas. Las cartas del “Apóstol” se asemejan en una forma excepcional a sus crónicas por su carácter híbrido, aunque en el caso de la epístola, como arguye Sierra Blas, “es uno de los géneros más fuertemente tipificados que existen. Su escritura se apoya en ‘unos modelos retóricos universalmente reconocidos e imitados’ que, a pesar del paso del tiempo, han permanecido prácticamente invariables” (100-101). Y, como señalé en uno de los últimos ejemplos, algunas de las cartas de Martí se escribieron teniendo en mente su potencial casi teatral porque iban destinadas a ser leídas en alta voz por los lectores. Por lo tanto, las prácticas de la lectura de esas cartas tenían el objetivo de persuadir a su público oidor quien tuvo el privilegio de escucharlas.

BIBLIOGRAFÍA

Castillo Gómez Antonio. "Me alegraré que al recibo de ésta...". Cuatrocientos años de prácticas epistolares (siglos XVI a XIX)". *Manuscripts: revista d'història moderna*. Núm. 29, (2011), pp. 19-50.

Gálvez y Delmonte, Wenceslao (Gálvez Wen). *Tampa: Impresiones de emigrado*. YborCity, Florida: Establecimiento Tipográfico Cuba, 1897.

González Echevarría, Roberto. "Introduction". *José Martí: Selected Writings*. Editado y traducido por Esther Allen. New York: Penguin Books, 2002. ix-xxv.

Martí, José. *Obras completas*. 26 vols. La Habana: Editora Nacional de Cuba, 1963-1973.

Mormino, Gary R. and George E. Pozzetta. *The Immigrant World of Ybor City. Italians and their Latin Neighbors in Tampa, 1885-1985*. Urbana and Chicago: U of Illinois Press, 1987.

Pagés-Rangel Roxana. *Del dominio público: Itinerarios de la carta privada*. Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1997.

Pouzet, Isabelle. "Cuando la carta se vuelve poema: La correspondencia Efraín Huerta-Mireya Bravo (1933-1935)." *Cartas-Lettres-Lettere. Discursos, prácticas y representaciones Epistolares (siglos XIV-XX)*. Eds. Antonio Castillo Gómez y Verónica Sierra Blas. Alcalá: Obras Colectivas Humanidades 38, 2014. 565-576.

Poyo, Gerald E. *Exile and Revolution: José Dolores Poyo, Key West, and Cuban Independence*. Gainesville: University Press of Florida, 2014.

Reyes, Alfonso. *Obras completas*. 22 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 1955-1968.

Rivero Muñiz, "Los cubanos en Tampa." *Revista Bimestre Cubana* LXXIV (Primer Semestre 1958). 5-140.

Rotker, Susana. *Fundación de una escritura: Las crónicas de José Martí*. La Habana: Casa de las Américas, 1992.

Sierra Blas, Verónica. "Cartas para todos: discursos, prácticas y representaciones de la escritura epistolar en la época contemporánea." En *Culturas del escrito en el mundo occidental: del Renacimiento a la contemporaneidad*. Ed. Antonio Castillo Gómez. Madrid: Casa de Velázquez, 2015.

Tinajero, Araceli. *El Lector: A History of the Cigar Factory Reader*. Trans. Judith Grasberg. Austin: U of Texas Press, 2010.

RESEÑA

Antonio Castillo Gómez, *Leer y oír leer. Ensayos sobre la lectura en los Siglos de Oro.*

Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2016, 231 pp.

[Marina Aguilar Salinas](#)

Universidad de Alcalá

«Los libros no son nada, o casi nada, sin la lectura, esto es, solo adquieren su verdadero sentido al ser leídos» (12). Esta toma de posición radical desde las primeras líneas nos pone sobre aviso del eje que vertebrará todo el libro. La perspectiva de Antonio Castillo Gómez se enmarca en la transformación que recientemente ha experimentado la historia del libro, a la cual se ha sumado la historia de la lectura. Dicha orientación se fundamenta en la estética de la recepción, teniendo en cuenta que, para comprender la escritura en toda su complejidad, es necesario un estudio de la lectura.

Según lo anterior, el acto de lectura no es un acto pasivo, sino que, desafiando cierta lógica sustancialista, la lectura reacciona ante el texto, reinterpretándolo. Leer es una actividad interpretativa e inconclusa, como la obra invisible del escritor del relato 'Pierre Menard autor del Quijote de Borges'. Este énfasis en la recepción nos alerta de una característica esencial de lo escrito. Los textos no son unidades indivisibles. Su carácter fragmentario se suplementa –aunque su apertura seguirá siendo radical, puesto que las posibilidades de lectura, recepción y reinterpretación son inagotables– con la constante relectura. La pluralidad e indeterminación de lectores y situaciones implica que el texto jamás es idéntico a sí mismo, sino que va cambiando a medida que va siendo leído y que se produce una «fusión de horizontes», como ha dejado bien establecido Gadamer, entre los factores que componen el entramado de sentido. En definitiva, el texto no es inmutable, sino que es un producto cultural variable. Igualmente, este dispositivo se encuentra, constantemente sometido a las mediaciones sociales que son su condición misma de posibilidad.

Ahora bien, Antonio Castillo Gómez, en el presente estudio de los procesos de lectura, tanto individual como colectiva, de los siglos áureos, otorga a la expresión *estética de la recepción* características concretas. El autor sitúa su perspectiva en relación con la trayectoria de dos autores: por un lado, Armando Petrucci, con cuya ayuda ha conformado un aparato metodológico para una historia de la cultura escrita, extensible a una historia de la lectura, que tiene en cuenta «las relaciones entre los sistemas de escritura, las formas gráficas y los procesos de producción de los testimonios escritos, y las estructuras socioeconómicas de las sociedades que elaboran esos productos culturales», según lo declarara en un estudio anterior. Por otro lado, Castillo Gómez se basa en Roger Chartier, de quien extrae, redefiniéndolos, los tres conceptos que vertebran este ensayo: discursos –capítulo I–, prácticas –capítulos II-V– y representaciones –capítulo VI. Aunque este volumen se centra en las prácticas, los tres términos son inseparables y a partir del análisis de las prácticas se llega a los discursos y representaciones que las enmarcan.

El autor de *Leer y oír leer* define en su ensayo titulado «La corte de Cadmo» estos tres conceptos. En primer lugar, el discurso, entendido como «la ideología que trata de reglamentar el funcionamiento de una sociedad; el conjunto de textos que la clase dominante o personas autorizadas elaboran», como había explicado anteriormente el autor. Esta definición del discurso como ejercicio de poder podría enriquecerse si aquél se entendiese además como una instancia relacional que se ejerce a ambos lados del poder: el discurso lo transmite –por medio del lenguaje– el oprimido, pero también el oprimido. Como dijera Foucault en el orden del discurso, el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. Por otro lado, *prácticas* hace referencia a los usos: «las competencias efectivas del escribir y del leer y de sus concretas realizaciones», como lo ha definido Castillo Gómez. Esto incluye las «escrituras populares o del margen, es decir, aquellas que testimonian la apropiación de la escritura por las clases

subalternas» (24). Por último, el término *representación* remite a «hacer presente una ausencia y exhibir la presencia como imagen cuando hay un sujeto que mira» (24). Lo escrito transmite significados no solo con lo que dice, sino con su forma de presentarlo, es decir, posee una dimensión simbólica esencial. Antonio Castillo Gómez entiende lo escrito como «estrategia de significación» –puesto que a veces posee carácter impositivo–, pero también como «táctica discursiva» –ya que otras veces posee carácter de resistencia frente a las estrategias– De Certeau las llamó «prácticas cotidianas» como la lectura. La lectura áurea es analizada, por tanto, desde estos tres conceptos, como una pluralidad de prácticas que unas veces transmiten estrategias discursivas y otras desvelan ciertos discursos excluidos o transgresores –tácticas discursivas–, enmarcándose en un horizonte de representación simbólica.

La presente historia de la lectura áurea se realiza a partir del acopio y estudio minucioso de una serie de fuentes que han dado lugar a un corpus cada vez más amplio y heteróclito. El carácter heterogéneo de dichas fuentes supera lo habitual para los estudios de los Siglos de Oro, ya que trata de abarcar la totalidad del espectro social de la época. Es por ello por lo que no se limita a reproducir un canon de lo leído, sino al contrario, el autor trata de ampliar el corpus con el objetivo de hacer un análisis social de las prácticas de lectura, «pues el goce de los libros debía estar acompasado a la posición y al estatus de los individuos en aquella sociedad fuertemente estratificada» (29). Conviene señalar esta motivación como una característica esencial, no solo de este libro, sino de todas las investigaciones que guían el recorrido de Antonio Castillo Gómez, pues como él mismo aduce en este volumen: «no me interesan los libros en lo que tienen de objetos, sino las personas que les dan sentido en el momento de leerlos, lo que para ellas podía representar la lectura» (75). El interés de este prolífico investigador es el carácter simbólico que las prácticas lectoras tuvieron para quienes las llevaron a cabo, como oyentes o lectores.

A partir del análisis de estas fuentes, se van constatando unas características de las prácticas de lectura áurea, que serán clasificadas atendiendo a criterios de funcionalidad. El autor tratará de desentrañar qué función tenía la lectura para cada uno de los lectores o grupos de lectores concretos: lúdica o evasiva (capítulos I y III), formativa, subjetivadora (capítulo II), terapéutica (capítulo III), ritual y de cohesión de la identidad grupal (capítulo IV), informativa, propagandística (capítulo V) y autobiográfica o de consolidación de la identidad individual (capítulo VI).

La función de la lectura variaba para un mismo lector a lo largo de su vida, como ocurrió con los libros de caballerías que Teresa de Ávila leyó cuando era joven a escondidas de su padre (185) y que con los años eliminaría de sus lecturas. Asimismo, resulta difícil distinguir entre algunas funciones que aparecen atribuidas a los lectores, como la evasiva, la subjetivadora y la formativa. Dichas funciones se confunden, pues lo que una actividad representa para un individuo varía y en ocasiones es difícil de determinar.

El primero de los capítulos, “*Del donoso y grande escrutinio*” *La lectura entre la norma y la transgresión*, suscita nuestro interés en lo que atañe a la insistencia en discursos sobre la lectura que eran asumidos por gentes de todo tipo. El discurso dominante asumía el control de la verdad, tratando de imponer criterios estéticos, morales y epistémicos a través de una distinción entre buenos y malos libros. Ejemplo de ello es el *Gobierno del ciudadano* de Juan Costa, quien señala la maldad de «los libros de caballerías» y «ficciones de amor» que «incitan a malos deseos y corrompen las buenas costumbres de muchos mancebos y aun viejos que los llevan entre las manos y los imprimen en sus memorias, los cuales estarían mejor prohibidos» (30). Otra mala lectura sería la puramente

teórica, pues «tiene meollo mostrando desnuda la verdad» (30). Abundan los libros que prescriben el comportamiento del lector y, a pesar de las variaciones, destaca en todos ellos una obsesión por conducir a los lectores hacia una buena lectura, que suele ser sinónimo de evitar el exceso de ficción y de racionalidad. Por lo tanto, el uso del concepto de transgresión ligado a las «lecturas malignas» (39), queda plenamente justificado. «Ya fuera por la circulación de obras prohibidas, la presencia de ciertos libros en determinadas manos o bien por la subversión inherente a cada acto de lectura» (41), transgredir equivalía a violar una ley que admitía la lectura útil en detrimento de la inútil.

El segundo capítulo, *Leer y anotar. La lectura erudita*, se dedica a la lectura de quienes vivían rodeados de libros, minoría que realizaba una «lectura de tipo intensivo» (57) con herramientas como el subrayado, las anotaciones, las citas o una selección de notas importantes. Esta *táctica* de lectura presenta características del espíritu humanista a la par que similitudes con las técnicas de «preparación del sermón» (61). En este sentido, la lectura de los eruditos se puede interpretar por medio del concepto foucaultiano, desarrollado en *La hermenéutica del sujeto*, de *escritura de sí* ampliándolo al de *lectura de sí*. De este modo, la lectura se comprendería como una herramienta de formación, al hilo de la conexión lectura-vida de Hermann Hesse (48). Al final de este capítulo se presentan dos prototipos de lector: racional e irracional o quijotesco, cuya sinrazón lo aleja del modelo de la *res cogitans* cartesiana. El humanista que ilustra Fray Gonzalo de Illescas se asemeja más al lector racional, entrañando la «radical transformación» (70) hacia un modelo de lector absorbido cuya vida gira en torno al estudio y la interiorización reflexiva. La sociedad áurea temía que los lectores se volvieran quijotescos. El extremo de esta obsesión por racionalizar la lectura edificante se refleja en la máquina para leer de Ramelli (58).

El tercer capítulo, *Pasiones solitarias. Lectores y lecturas en las cárceles inquisitoriales*, aborda la problemática de la lectura en estos espacios disciplinarios. En dichos espacios de aislamiento, no se leía únicamente «para matar el tedio» o con un propósito «ascético-espiritual» (87), sino que a veces la lectura adquiría las formas del leer erudito. El preso hacía anotaciones con visos de formarse, incorporando sus lecturas a su propia vida. Los lectores en la cárcel, desde el ilustre fray Pedro de Orellana hasta Ana de Deza, llegaron a leer obras de carácter variopinto, a pesar de las prohibiciones. No obstante, la lectura en la cárcel no siempre fue sinónimo de aislamiento; también se leyó en voz alta ante otros oidores, por encargo o en celdas compartidas.

El cuarto capítulo, *Leer en comunidad. Moriscos, beatas y monjas*, aborda las prácticas de las comunidades lectoras mediante tres estudios de caso, uno para cada colectivo. Los rasgos comunes de los tres casos estudiados son las «sesiones de lectura en alta voz» (95) que realizaba una de las personas ante el colectivo oidor, la temática religioso-ritual de las lecturas y el protagonismo de mujeres. En el caso de los moriscos, estudiados a partir del expediente de Hinestrosa, dicha lectura era clandestina, pues testimoniaba la pervivencia de musulmanes en territorio cristiano. En cuanto a las beatas, algunas fueron acusadas –como doña Jerónima de Noriega, quien decía tener «revelaciones»– de «blasfemia herética» (102). La lectura en colectividad estaba ligada a la transmisión oral –lo cual permitía una elusión del control patriarcal, ya que dicho control se ejercía a través de la escritura– que pudo derivar en ocasiones en una asunción demasiado libre de la doctrina cristiana. (105). Por último, las lecturas conventuales reglamentaban las lecturas en torno a sesiones colectivas donde las analfabetas oían, las letradas transmitían y donde la lectura era sometida a examen moral. Estas sesiones se complementaban con otras en la soledad de la celda, menos sometidas a vigilancia humana, aunque sí

sí a la divina, como señalara Foucault en *Vigilar y castigar*. En estos casos, el papel del lector que, por ejemplo, «leía un libro o cuaderno escrito en lengua castellana que contenía oraciones y cosas de moros» (97), fue esencial para orientar la construcción del sentido de los textos. La admiración de los oidores es testimonio de la importancia que se otorgó a esta figura de mediador cultural. En el caso de las místicas, se llegaron a desafiar creencias intelectualistas, desdeñando el papel del libro frente a la experiencia religiosa. Tal es el caso de la beata Isabel de la Cruz: «la letra mata al espíritu» (105). A pesar de sus diferencias, estas lecturas comunitarias siguieron asumiendo la separación entre libros buenos y libros «llenos de paja» (119). También en este capítulo se formula una de las tesis fundamentales del libro: «La lectura no se puede entender como la posibilidad de una libre interpretación de los textos» (116). Dicha sentencia dice algo que consideramos esencial en este ensayo: que toda lectura –así como todo texto– está condicionada, es decir, sometida a una mediación. Estas lecturas reforzaban la identidad del grupo y la obediencia a la autoridad, aunque fomentasen, en ciertos contextos, prácticas lejanas a la ortodoxia. Llegados a este punto, podemos decir que la «función» (120) de la lectura a la que alude Antonio Castillo Gómez coincide a veces con una inadaptación al medio social, lo cual es sinónimo de una lectura disfuncional. Sin embargo, para el autor de *Leer y oír leer*, la función designa los usos que lectores y oidores hicieron de la lectura, lo cual no tiene por qué coincidir con el discurso dominante, pues la lectura considerada inútil era más vivificante. Por ese motivo, el concepto de función entendida como finalidad de la lectura puede resultar confuso si tenemos en cuenta la inutilidad de algunas prácticas de lectura cercanas al juego y al goce.

El capítulo quinto, *Leer en la calle. Coplas, avisos y panfletos*, parte de casos de escrituras expuestas, pasquines, literatura de cordel, etc. para estudiar la lectura en el espacio público en la Edad Moderna, cuyos receptores formaban una totalidad diversa. Este capítulo tiene capital importancia, ya que plantea una reflexión sobre el carácter público de muchos escritos, así como de sus procesos de difusión y recepción. Esta reflexión se articula en base a numerosas alusiones a lecturas –como las pasquinadas– en calles y plazas, que invitan a pensar una cierta anticipación del concepto de opinión pública. Asimismo, se muestra el carácter menor o marginal de ciertos lectores respecto de otros círculos eruditos. El término «literatura menor» tiene resonancias de Maria Gioia Tavoni (151-152). Sin embargo, dicho término se podría completar con la propuesta de dislocar el lenguaje, separándolo de su sentido habitual. «Menor» califica «las condiciones revolucionarias de toda literatura», para utilizar la expresión de Deleuze y Guattari. El autor de *Leer y oír leer* aboga por una *minorización* o vía de escape de los discursos dominantes hacia otros marginales, en este caso, de la lectura.

El sexto y último capítulo, *Lectura y autobiografía*, muestra la representación de la lectura en escrituras autobiográficas de diversos autores, desde eruditos a «lectores comunes» (169). Esta recopilación de testimonios es muy valiosa por lo que atañe a una reconstrucción «menor» de la lectura. La comparación de unos autores más letrados y otros que no lo son tanto da como resultado una diferencia sustancial: los lectores cultos hacen referencias al comercio, intercambio y tenencia de libros, a los debates que generan, a epístolas donde se comunican con otros lectores, a conversaciones al respecto, etc., mientras que en lectores menos cultos hay menos referencias a la cuestión libresca. Entre los autobiógrafos letrados, especial atención merecen las mujeres, tradicionalmente excluidas, salvo excepciones, de la historia del libro y de la literatura. Entre las autobiografías modernas destacan las que hallaron en la lectura una serie de personajes idealizados y ejemplares con los que

se identificaban los autobiógrafos, sobresaliendo la figura trágica del santo. Este fenómeno de identificación con ideales librescos ocurría también en el caso de los soldados autobiógrafos. En las autobiografías espirituales destaca la «función mágico-religiosa del objeto-libro» (161), que funcionaba como una llave hacia el éxtasis y que, en ocasiones, se desmaterializaba, adoptando un carácter ambivalente. Las autobiografías de eruditos muestran otras funciones de la lectura. El diario de Girolamo da Sommaia, por ejemplo, refleja su gusto por la lectura como un pasatiempo. Por otro lado, el soldado Diego Suárez, lector común, critica los libros de caballería retomando el tono condenatorio hacia la mentira cabalresca, opuesta a la verdad vivida en la guerra, lo cual garantiza la autenticidad, no solo de su relato, sino de su persona. La lectura tenía, por tanto, valor simbólico «como modelo de vida y de comportamiento» en los escritos autobiográficos (178). Con ella se pretendía a veces sacar a relucir la excepcionalidad de la vida de quien las escribía. En el caso particular de las místicas, la lectura se integraba en la «inclinación a la virtud» (182) y solía acompañarse de mortificación corporal. El libro, espejo del alma, era el lugar donde hallar ejemplos excepcionales que permitieran ser replicados. Persiste la distinción entre buenas y malas lecturas, por lo que se advierte una tendencia a convertir la lectura en una actividad moral, correlato de un dualismo según el cual los libros buenos cultivan el espíritu y los malos la imaginación. La adicción a los libros de caballerías (185) confesada por Mariana de San José, sería corregida más tarde. La escritura autobiográfica muestra cómo los autores representaban sus lecturas, integrándolas en su «biblioteca interior» (181), configurando un sí mismo para otro lector.

Para concluir, la heterogeneidad de las fuentes consultadas para la realización de este volumen no permite establecer «tipos cerrados» de lectores (186). En cambio, el autor de *Leer y oír leer* abraza una complejidad que resulta enriquecedora, pues no encorseta la diversidad con categorías reduccionistas. Al contrario, incluso las funciones de la lectura se solapan en un mismo lector o en distintos tipos de lectores. Finalmente, y a pesar de que no haya una tipología hermética, *Leer y oír leer* proporciona una serie de rasgos definitorios de la lectura en los siglos áureos: la funcionalidad heterogénea y cambiante de dichas lecturas; el carácter no solo escrito y aislado, sino también oral, visual y colectivo, tanto en medios rurales como en territorio urbano y tanto en espacios privados como públicos; la polarización del discurso sobre la lectura, es decir, la distinción entre buenas y malas lecturas por parte, no ya solo de ciertos discursos, sino de otros más marginales, pero que reproducían lo dicho en aquéllos; al carácter moral de las lecturas hay que sumar el carácter de verdad o falsedad de lo que en los libros se decía, siendo las malas lecturas análogas a los afeites; el carácter abierto y público de la lectura, configurador de una proto-esfera pública y una opinión de la que los lectores participaban activamente; por último, la dialéctica entre imposición y transgresión de normas sirve para interpretar la obsesión áurea por las lecturas. Para terminar, el «ruido» (139) del mentidero y de las prácticas de lectura marginales, es el mismo que contribuyó a la creación y difusión de noticias. Esto diseña un modelo de verdad que se basa más en la construcción colectiva del sentido que en el descubrimiento de éste. Para esta empresa, el papel de la lectura fue, es y será indispensable.

RESEÑA

Héctor Hoyos. *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*
(Columbia University Press. New York, 2017).

Andrés Arteaga
Saint Mary's University, Canada

Para Héctor Hoyos en este denso y provocativo estudio hay dos elementos cruciales que dieron lugar al comienzo de lo que el autor nombra como “La novela global Latinoamericana”. El primero es la recepción internacional *postmortem* de la obra del autor chileno Roberto Bolaño, y el segundo es la caída del muro de Berlín en 1989, marcando con esto la ruptura de una concepción de un mundo bipolar que permeaba no solo el discurso político sino también las representaciones estéticas de la realidad, incluyendo las literarias. Hoyos utiliza la metáfora del *Aleph* borgiano para entender un corpus literario producido en América Latina posterior a 1989 en donde la globalidad es el patrón común, cada autor perteneciente a este nuevo corpus utiliza “los *Alephs* como representaciones paradójicas del mundo en su totalidad, las cuales desestabilizan, y al mismo tiempo revelan, una conciencia mundial” (Hoyos, 191)

Bolaño es apenas la punta del Iceberg visible de este grupo de autores latinoamericanos cuyas obras están atravesadas por problemáticas globales y que, según el autor, quedarían mejor ubicadas en la “República Mundial de las Letras” o *Weltliteratur*, y no sólo en el área de estudio restringido a la literatura de América Latina. Este corpus representa problemas globales que conciernen a cualquier realidad urbana mundial –léase bien *urbana*– atravesada por la lógica del capitalismo post-1989 tales como la intersección entre “globalización y sexualidad” que encontramos en *Los detectives salvajes* (Barcelona: Anagrama, 1998), la “construcción de un mundo paralelo fascista” presente en *La literatura nazi en América Latina* (Barcelona: Seix Barral, 1996), ambas piezas maestras de Bolaño que inauguran, para Hoyos, un nuevo capítulo en la novela global latinoamericana. Se incluyen también obras que tocan problemas como “las políticas del escapismo del mundo globalizado” que encontramos en la novela *Budapeste* (Sao Paulo: Companhia das Letras, 2003) del autor brasileño Chico Buarque, o novelas en donde “el supermercado es el lugar del capitalismo global” tal como lo vemos en *Mano de Obra* (Santiago: Planeta, 2002) de la chilena Diamela Eltit. Otros problemas globales en este corpus son las historias de narcos y violencia en enclaves urbanos en donde la sexualidad (Fernando Vallejo. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1998) y la religión son los pilares fundamentales (Homero Aridjis *La Santa Muerte: sexteto del amor, las mujeres, los perros y la muerte*. Ciudad de México: Alfaguara, 2004). Finalmente, el autor nos propone un grupo de novelas en donde la escritura “usa técnicas del mundo del arte para subvertir el mundo literario” tales como *Duchamp en México* (Buenos Aires: Simurg, 1997) de César Aira y *Lecciones para una liebre muerta* de Mario Bellatin (Barcelona: Anagrama, 2005).

El texto de Hoyos está dividido en cinco capítulos con una introducción y una conclusión. En la introducción el autor presenta el argumento principal que va a desarrollar a lo largo del texto en su análisis del corpus seleccionado -y otros objetos estéticos-. Para el autor no se trata de otro debate sobre “la globalización” sino más bien sobre el estatuto de “globalidad” del objeto estético estudiado; en este caso de un corpus de novelas escritas por autores latinoamericanos que se inscriben en un discurso que traspasa las fronteras geográficas y lingüísticas. Para Hoyos “las percepciones –*insights*– sobre la condición global que se encuentran en las novelas latinoamericanas [estudiadas en este ensayo] debe encaminarlas a su inscripción en un canon literario transnacional, el de “*World Literature*” [...] El objeto que emerge de esta operación –una forma novelística que es al mismo tiempo global y latinoamericana, que pertenece tanto a un contexto regional y global– es un elemento clave en la crítica sobre las ideologías dominantes concernientes a la globalización” (p.9-10).

Para el autor de *Beyond Bolaño*, el chileno es apenas el puerto de entrada de la “novela global latinoamericana” y con él otros autores como César Aira, Fernando Vallejo, Diamela Eltit, Mario Bellatin, Chico Buarque y tantos otros, componen este nuevo universo en donde tanto “el mundo como Latino América se constituyen en sus cámaras de resonancia” (p.7). No se trata entonces de olvidar las particularidades, las condiciones de producción y la recepción de la literatura hecha en América Latina, sino hacerla parte de la literatura mundial, aún más, para Hoyos “the task is not to make make Latin American criticism (and that of other regions) fall in step with world literature, but to model world literatura *after* Latin Americanism” (p. 9).

El primer capítulo *Nazi tales from the Americas at the turn of the twenty-first century* está dedicado al tropo del nazismo en la novela de Bolaño *La literatura nazi en América Latina* (1996) en diálogo con las novelas *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi y *Amphitryon* (2000) de Ignacio Padilla. Hoyos plantea que estos escenarios de ficción sitúan a América Latina y a algunos de sus escritores en el centro de un debate posterior a la segunda guerra mundial en el cual existe un *fascismo global* en donde a pesar del humor y la parodia presente en estas novelas, ellas nos recuerdan que los ideales reaccionarios viajan tan lejos como el capital y la información; y que en este caso la literatura sirve como *medium*. (p. 64)

The cosmopolitics of south-south escapism es el segundo capítulo en donde el autor se da a la tarea de desarrollar “la *cosmopolítica* de las novelas de escapismo *sur-sur*; [son] textos en donde están presentes las fantasías de evasión a través de viajes de placer a destinos no tan comunes para viajeros latinoamericanos” (p.66) La principal novela analizada es *Budapest* (2003) de Chico Buarque la cual “juega un rol esencial en la novela global latinoamericana en tanto presenta la tensión entre lo local y lo supranacional” (p.70). También señala cómo otro de los elementos a tener en cuenta en el análisis de *Budapest* es “la exploración de una construcción global de la identidad masculina que, irónicamente, llama la atención sobre la creciente subordinación de la mujer” (p.70-71). Otras novelas que sirven al autor para poner en diálogo la obra de Buarque desde la perspectiva de un orientalismo latinoamericano revisitado son *Los Impostores* (2002) de Santiago Gamboa, *Una novela china* (1987) de César Aira, *Un Chino en bicicleta* (2007) de Ariel Magnus, *Mongolia* (2003) de Bernardo Carvalho, *O enigma de Qaf* (2004) de Alberto Mussa y *Tamerlán* (2003) de Enrique Serrano. Para Hoyos la clave del asunto es “entender cómo la literatura afecta la manera en la cual pensamos acerca del poder en la era globalizada” (p. 93).

En el tercer capítulo *All the world's a supermarket (and all the men and women merely shoppers)* el autor analiza la novela *Mano de Obra* (2000) de la escritora y artista chilena Diamela Eltit, en donde el supermercado actúa como el lugar emblemático de la globalización. El libro está compuesto por veintisiete viñetas de historias diarias de personas que van al “super” contadas desde el punto de vista de uno de los trabajadores. Con un alto contenido político y social del Chile de Allende “*mano de obra* lleva a cabo dos operaciones: desnaturalizar la experiencia de compra e invitar a los lectores a situar el supermercado moderno dentro de los anales del movimiento obrero chileno —en sí un capítulo crucial en la historia del movimiento obrero mundial—” (p. 99). Para Hoyos “*Mano de obra* infuses the unauratic space of the supermarket with the spirit of public debate that characterized open-air markets [...] supermarkets do not only represent an economic model; they articulate society and shape urban spaces in its image” (p. 106-107).

El autor pone en diálogo con *Mano de Obra* a obras como *Mala Onda* (1991) de Alberto Fuguet en donde en la primera asistimos a la “narración

de una revolución social fallida y en la segunda la historia de una rebelión personal igualmente fallida” (p. 112). Otras dos obras que se enmarcan dentro de este análisis del supermercado son *La Prueba* (1992) la cual “trata de la diversa significación cultural del supermercado y de la violencia que subyace en ella” (117) y *El Mármol* (2011) que cuenta la historia de cómo Mao y Lenin, una pareja punk de lesbianas porteñas tratan de convencer a Marcia de tener un *affaire* con ellas en una tienda de barrio, para posteriormente llevar a cabo una masacre y escapar con el dinero, ambas novelas del argentino César Aira. Para Hoyos “In the supermarket of the global Latin American Novel, what is being played out is the tension between concrete individual and a worldwide system of exploitation” (124).

En el capítulo cuarto titulado *Iconocracy and political theology of Narconovelas* el autor explora el tema de la globalidad en las (narco) novelas *La Virgen de los sicarios* (1994) del escritor colombiano Fernando Vallejo, y *La santa Muerte* (2003) del mexicano Homero Aridjis. Para Hoyos “narcofiction deserves to be regarded as world literature, but the way we frame the matter has implications for geopolitics and for literary institutions: for the former, by offering different narratives of the powerful at play, which transcend borders and impact societies in numerous ways; for the latter, by challenging expectations about cultural flows, which, in this case, emanate from the peripheries to the center” (p.128). Ambas novelas ponen en juego profundos elementos de religiosidad popular y culturas nacionales que el autor analiza a la luz del discurso geopolítico de la guerra contra las drogas y el consumo masivo de *narcoficción*, este último tan apetecido por la industria editorial. Es interesante que en vez de hablar de narcocultura Hoyos habla de “narcofatalismo” implicando con ello el destino trágico de los personajes reales que inspiran la producción literaria. Finalmente Hoyos plantea que la *narconovela* puede ser considerada en sí un género literario mundial siempre y cuando le hagamos las mismas preguntas que se lo podrían hacer a otro género como “lo chicha”; cuestiones como “investigate its conflicting exchanges with highbrow modes, distinguish the depiction of violence from exuberant displays of social mobility, and question the role of the critic in its circulation” (Hoyos, 153).

En el último capítulo *On Duchamp and Beuys as Latin American writers* el autor analiza cómo la literatura global escrita por algunos autores Latinoamericanos se reescribe en diálogo con el campo del arte conceptual. Analizando las novelas de César Aira *Duchamp en México* (1997) y *Lecciones para una liebre muerta* (2005) del peruano-mexicano Mario Bellatin, Hoyos nos señala cómo estos escritores recurren al arte conceptual y al performance para “formular visiones críticas de la globalidad” (158). *Duchamp en México* “replicates the artist’s gesture by trying to capture the air in Mexico City, or assemble *Mexico in a valise*. But the plot inverts the fiction of the souvenir as something that captures reality, instead offering a view of the tourist caught in the souvenir [...] the shopping spree, an idealized liberating experience, is the ultimate trap” (166).

Lecciones para una liebre muerta de Bellatin es una puesta en diálogo con el performance *How to explain pictures to a dead hare* (1965) del artista alemán Joseph Beuys en tanto en la novela de Bellatin se alude al performance de Beuys. “The event featured the artist, head covered in honey and gold leaf, lovingly walking the animal through the gallery, letting it ‘touch the pictures with its paws’[...] Bellatin’s book, on the other hand, nourishes no one, but stages lengthy explorations of subtle forms of submission” (179). En este capítulo el autor demuestra cómo la

vuelta al arte contemporáneo por parte de algunos autores latinoamericanos obedece a factores que van más allá del *Realpolitik* de la circulación de la literatura latinoamericana. En vez de observar el mundo del arte desde la periferia autores como Aira y Bellatin, cuyas obras están inmersas en el arte contemporáneo, son pilares de referencia de la literatura global cuyo campo se amplía cada vez más.

El estudio de Hoyos es una crítica audaz que reclama un nuevo lugar para un tipo de literatura producida en América Latina, en particular por un grupo de autores que han estado expuestos a la circulación mundial de las letras y el arte, y cuyas obras pueden leerse desde el prisma de la globalidad (nazismo, escapismos imposibles, mundo de supermercados, narconovelas transnacionales y tomas de posición literarias invocando el mundo del arte conceptual). Autores que, como el propio Bolaño, Bellatin, Vallejo y Aira, han experimentado la globalización como autores y ciudadanos. Pero ¿Puede un tipo de literatura producido en América Latina, en donde predominen elementos rurales, historias de pequeñas comunidades marginadas y literatura testimonial ser parte de esta “novela global”? ¿O acaso literaturas escritas en lenguas indígenas o con elementos histórico culturales únicos pueden ser consideradas parte del este género? Si bien la apuesta de Hoyos por un nuevo lugar para el *latinoamericanismo* que debería incluir la novela global escrita en América Latina es loable; las particularidades históricas, lingüísticas y psicológicas de las naciones y pueblos latinoamericanos con su diversidad e identidades en vez de apuntarle a una plataforma mundial de representaciones estéticas de la realidad le apuestan a una representación local de problemáticas sociales ligadas a condiciones históricas. Incluso algunas novelas de autores latinoamericanos que viven –o han vivido- por fuera de sus países de origen como *La luz difícil* (2011) de Tomás González o *Corea: Apuntes desde la cuerda floja* (2014) de Andrés Felipe Solano -por mencionar solo dos casos- tienen aún un tinte de localismos, dichos y temas que quizás por el hecho de haber estado escritas por fuera de sus lugares de origen conservan esa originalidad. Sin embargo, ese acento propio adquiere una nueva dimensión cuando está contrapuesto contra los rascacielos de Nueva York o las luces de neón de Seúl, quizás a esto es lo que apunta Hoyos en su propuesta, lo más local puede ser también una manera de pensar lo más global. Tal como nos lo dice el narrador de *Corea: apuntes desde la cuerda floja* “Entre la bruma de la madrugada veo decenas de ciudades superpuestas, hechas de retazos, de materiales disímiles. Aquí, lejos de todo pero tan lleno de mí mismo, son las cinco de la tarde, que siempre es la hora más difícil de todas” (Solano, 128).

RESEÑA

Marta Hernández Salván. *Mínima Cuba. Heretical poetics and power in Post-Soviet Cuba.*

SUNY Press, 2015.

Jorge Camacho

University of South Carolina-Columbia

Después del colapso del bloque comunista en 1989 la revolución cubana cayó en la peor crisis económica y política de su historia. Los años que le siguieron se conocen por el nombre de “periodo especial en tiempos de paz”, que fue como el Estado cubano lo bautizó para enfatizar su carácter transitorio y guerrero. En los últimos años varios libros han analizado este periodo en que los cubanos vivieron con hambre, soledad y frustración ideológica, pero también al menos en un inicio, con la esperanza de que algo similar a lo que sucedió en Rusia sucediera también en Cuba.

Mínima Cuba. Heretical poetics and power in Post-Soviet Cuba de Marta Hernández Salván es el libro más reciente que explica este cambio, y a diferencia de otros se enfoca en dos proyectos culturales de la década de 1990, PAIDEIA (1989-1992) y Diáspora(s) (1993-2002). El libro se divide en cuatro capítulos. El primero hace un recuento de algunas de las narrativas fundamentales del discurso revolucionario de los años sesenta y el resto muestra como los “hijos de la revolución” reaccionaron durante el “periodo especial” al colapso de la ideología soviética. Entre los temas que se discuten en este primer apartado están el del sacrificio, la necesidad de la violencia revolucionaria y el imperativo de crear un “Hombre Nuevo.” Particularmente interesante en este apartado es la discusión de las imágenes revolucionaria-religiosas que aparecen al inicio de la revolución para legitimar las acciones de los rebeldes en la poesía de Cintio Vitier y las películas de Tomás Gutiérrez Alea. Estas imágenes como afirma la autora, vinculan la sangre de los héroes con la sangre de Cristo, con lo cual la violencia de los barbudos se convierte en una violencia “divina”.

Ayudaría a entender mejor este vínculo si recordamos la importancia que la propia religión católica tuvo para ambos artistas, y en general para la mayoría de los cubanos antes de 1959. Como ejemplo basta recordar la imagen de Fidel Castro como Cristo en la portada de la revista *Bohemia* en enero de 1959, y mucho antes la mezcla del lenguaje religioso con el patriótico en la literatura de las guerras de independencia, en la sacralización de José Martí, “el Apóstol”, y en cuadros como “La muerte de Maceo” (1908) de Armando García Menocal. No extraña entonces que en la década del sesenta, como dice Hernández Salván, el heroísmo revolucionario se defina como una “metafísica onto-teológica”, que “replicates a Christian model of subjectivity. As a divine force the revolution creates the world and the man” (67). Esta metafísica, agregó, es la que van a criticar más tarde los artistas plásticos y algunos intelectuales de los noventa, quienes crean proyectos desacralizadores que cuestionan el carácter “divino” de estos héroes como lo hizo Alejandro Aguilera en “Playitas y el Granma” (1989), algo a lo que me he referido en el ensayo, “Los herejes en el convento: La recepción de José Martí en la plástica y la crítica cubana de los años 80 y 90”.

En los capítulos que siguen, Hernández analiza entonces la reacción de los poetas al colapso de la ideología comunista, en especial, se enfoca en el trabajo de aquellos que se nuclearon alrededor de PAIDEIA (1989-1992) y Diáspora(s) (1993-2002), destacando “la pérdida” que sufrieron estos jóvenes tras la crisis ya que “no perdieron un sueño”, dice la autora, “perdieron su propio ego” (81). Y sigue explicando que el motivo que más se repite en la literatura de esta época no es la pérdida del objeto, sino “the loss of the self [...] like Narcissus they lost their own sense of self recognition as the desired Other faced them from the mirror” (81). Por esto termina argumentando que “the search for the self became the generation’s fundamental trope” (81).

En este segundo apartado Hernández analiza la poesía de los llamados poetas “postoriginistas” que admiraban a José Lezama Lima y a los otros escritores de su grupo. Estos poetas muestran, al decir de la autora, una

preocupación con la memoria, así como “una fijación obsesiva y melancólica con el pasado” (81). El aparato teórico que utiliza para analizarlos es el psicoanálisis (Lacan, Freud, Kristeva), y los poetas que cita son Pedro Marqués de Armas, García Montiel, Juan Carlos Flores y Antonio José Ponte. Poetas que según afirma, expresan sentimientos de melancolía, pérdida y preocupación por la memoria. Una melancolía que recuerda la escritura de los poetas románticos, el estado depresivo, y la situación ruinoso en que se hallaba país. Siguiendo entonces este camino, Hernández hace un tipo de lectura alegórica de los poemas de Marqués de Armas y conecta su experiencia con PAIDEIA, ya que tanto Marqués de Armas como Antonio José Ponte, dice, estuvieron entre los que ayudaron a lanzar este proyecto (90). De ahí que el significado final que le sugiere “Monólogo de Augusto”, el excelente poema de Marqués, sea la búsqueda de un nuevo “orden revolucionario”, el mismo al que aspiraba PAIDEIA, y la fantasía de “changing the revolution from within as the Paideia project endeavored to do” (92).

No dudo que en efecto esta haya sido la intención de Marqués de Armas al escribir estos versos. Después de todo, la alegoría fue un recurso muy socorrido por los románticos. Aparece en el lenguaje de la guerra de independencia y es común encontrarla en los regímenes de censura y en otros poetas de esta generación. En este capítulo, además de discutir algunas ideas de PAIDEIA, Hernández Salván discute Diáspora(s), la revista que reunió a algunos de estos jóvenes, y diferencia la poética de ambos grupos afirmando que *Diáspora(s)* se originó a partir de una perspectiva antihumanista, mientras que PAIDEIA postulaba lo contrario. *Diáspora(s)*, afirma, buscaba la violencia, y sobre todo, la violencia en el lenguaje que era en sí antitética –en las palabras de Sánchez Mejías– al amor (113). Dos capítulos después, la autora abundará en estas diferencias, pero antes utilizará el tercero para analizar al Estado cubano a través del concepto de biopoder e indagar en las formas de recepción de la figura de Lezama Lima en Cuba, que fue fundamental –como han explicado otros autores– para entender el accionar poético, filosófico e intelectual de ambos grupos. Aquí Hernández Salván demuestra como “los hijos de la revolución” se apropiaron de la figura de Lezama como un ícono contestatario para dialogar sobre la sexualidad, el homosexualismo y su carácter mesiánico. Si por un lado el Estado cubano recuperó a Lezama en función de su propia política para mantener la población bajo control, jóvenes como Marqués de Armas y Víctor Fowler propiciaron debates y utilizaron las ideas de Jacques Lacan para mostrar los miedos sexuales del autor de *Paradiso*.

En el cuarto y último capítulo, entonces, Hernández regresa sobre el tema y establece las diferencias entre ambos proyectos, afirmando que PAIDEIA fue “the first intellectual group to openly question the cultural politics in place since the early years of the revolution” (183) y fue desbandado por la presión de la policía política en Cuba. Definir qué fue PAIDEIA, sin embargo, es difícil porque otros lo han intentado antes y existen diversas opiniones al respecto. Este libro no es ajeno a ese debate. Por un lado, hay quienes piensan que PAIDEIA fue un “proyecto”, un “espacio” de reunión, otros estiman que fue un “grupo,” y todavía hay quien asegura que fue un “movimiento.” Hernández Salván se decanta por llamarlo grupo, aunque lamenta que tengamos tan pocos documentos por los que guiarnos para reconstruir su historia.

En efecto, algunos de los escritos de PAIDEIA, y algunos testimonios de sus miembros, pueden encontrarse en el sitio de *Cubista Magazine* editado en el 2006 por Néstor Díaz de Villegas. Pero allí faltan cartas, declaraciones, comunicados, y hay erratas tremendas (como en mi nombre que en una carta aparece como “José”) que dificultan la labor de los críticos y frustran

cualquier intento de llegar a una comprensión. Por eso creo que al final la historia del “grupo” no podrá hacerse hasta que salgan a la luz todos los documentos que faltan o que existen, y que los propios miembros cuenten sus experiencias.

No obstante, como todo proyecto hermenéutico es también transitorio, vale preguntarse de nuevo cuál fue su origen y cómo evolucionó. Como puede verse por los documentos del dossier en *Cubista Magazine*, originalmente PAIDEIA fue un “Proyecto General de Acción Cultural,” que tuvo su estreno el 16 de febrero de 1989 en el Centro Cultural Alejo Carpentier en La Habana. En este centro se leyó también una de sus versiones que firmaron un total de 29 intelectuales en 1989, pero uno de los problemas que ofrece muchas dificultades para comprender este grupo, es que después de firmar el documento la mayoría de los intelectuales que lo firmaron retiraron su firma, y al menos desde el punto de vista oficial, le retiraron también su apoyo. Se canceló la posibilidad de seguir las reuniones en el Centro Cultural Alejo Carpentier y se intensificó la presión de la policía política sobre los pocos que quedaban. Quienes quedaron de PAIDEIA entonces se reunieron para decidir qué acciones tomar, constituyéndose (en mi opinión) en un grupo en ese momento, si por grupo entendemos “un conjunto de personas organizado para hacer algo o proporcionar determinado servicio”.

Entre las acciones que realizó PAIDEIA como grupo estaba el reunirse en parques o en la redacción de la revista *El Caimán Barbudo* para discutir diversos temas, mandar cartas y copias de las tesis firmadas con nuestros nombres al Comité Central del Partido Comunista de Cuba, y a dirigentes de la cultura como Armando Hart, Carlos Aldana y Sergio Corrieri. Otra acción fue reunirnos con la dirección de la Unión de Jóvenes Comunista en el Vedado que finalmente nos dijeron que hablábamos “la lengua del enemigo” y terminaron con nosotros. De todo esto se desprende que hubo intelectuales que participaron en las charlas del Centro Cultural A. Carpentier pero cuyas firmas no aparecen en ningún documento. Otros que firmaron el documento, pero luego retiraron su firma, y finalmente los que firmaron las tesis y además, formaron parte del grupo hasta que este se disolvió en 1992. Estimo importante hacer este deslinde porque lamentablemente cuando leemos los ensayos académicos sobre el tema, entre ellos este libro, da la impresión que todos participaron en esta empresa, en todos los momentos y de todas las formas, cuando ese realmente no fue el caso.

En su libro Marta Hernández dice también que PAIDEIA fue un grupo y no simplemente un proyecto o un movimiento, y además pone el énfasis en la idea gramsciana del intelectual, que fue un motivo importante del grupo (como demuestra la carta al Centro Gramsci en Italia, colgada también en el dossier de *Cubista Magazine*), ya que uno de sus objetivos fue precisamente reclamar el derecho del intelectual al cuestionamiento político, que dicho sea de paso, no sería como el “oficialista”, ni como el personaje de *Alicia en el pueblo de las maravillas*, sino que sería un sujeto con autonomía política propia y una agenda cultural bien definida.

Celebro por eso que Hernández haya tomado la iniciativa de leer y analizar los textos de PAIDEIA disponibles en el dossier y que haya tratado de entender en base de ese análisis los presupuestos que defendíamos. Ahora bien, ese acercamiento que podríamos llamar textualista no está exento tampoco de riesgos como sabían los viejos historiadores marxistas como Manuel Moreno Fraguas que criticaban los archivos “burgueses”. Porque ese acercamiento depende demasiado de los materiales que sobrevivieron al tiempo, las mudanzas y las purgas, y dentro de PAIDEIA, como ocurre dentro de cualquier grupo político o cultural, especialmente

bajo un gobierno totalitario que tiene informantes y mecanismos infinitos de acabar con los “grupúsculos”, no todo lo que está escrito en estos documentos es lo que pensábamos.

Ni estos eran los únicos documentos que se escribían. Estos documentos eran los que mandábamos a las principales instituciones y personalidades del gobierno. Pero paralelamente con ellos algunos también escribíamos cartas, para consumo interno, y otras que mandábamos a instituciones para quejarnos por algún motivo. Estas otras cartas no reflejaban a veces un sentimiento colectivo –porque no todos las firmaban–, sino que eran acciones individuales motivadas por la solidaridad con algún artista o intelectual que había sido objeto de alguna represalia por parte del Estado cubano. De ahí que algunos hayamos protestado por el castigo que sufrió Abelardo Mena en el Instituto Superior de Arte (una de cuyas presentaciones en el ISA se convirtió en un mitin de repudio), o que Reinaldo López (otro de los miembros) y yo hayamos creído que después de las reuniones con la Juventud Comunista, no nos quedaba más remedio que definirnos por lo político, y hayamos renunciado, a través de otra carta, a la Asociación Hermanos Saíz después que el artista Ángel Delgado fuera encarcelado por hacer un performance en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de La Habana. Esto ha quedado bien documentado por Delgado en la entrevista que se le hiciera en *Cuba encuentro*.

Que la protesta, nuestra carta y nuestra renuncia hayan pasado inadvertidas –como pasan inadvertidas la mayoría de las acciones políticas en un país totalitario–, no quiere decir que no lo hayamos hecho. Por eso aprovecho para rectificar la creencia de que cuando el gobierno encarceló al artista, como dice Coco Fusco en su libro *Dangerous moves. Performance and politics in Cuba* “nadie protestó” (23). Sí protestamos a pesar de que ni siquiera conocíamos a Ángel Delgado y posiblemente ni siquiera él se enteró.

Estas acciones individuales, de las que repito, no quedan constancia pero sí testimonios, transcendían el grupo, las cartas firmadas por los ocho o las “Tesis de mayo”. Eran por supuesto acciones políticas, aunque personalmente creo que el hecho de que PAIDEIA haya sido un proyecto cultural y político al mismo tiempo le permitió un campo de acción que no hubiera tenido si se hubiera declarado un proyecto político a secas. De ahí la dificultad en definirlo y atacarlo, porque estaba al margen en un sistema que no admite ambigüedades ni oposiciones, aunque la ambigüedad es un recurso que aparece en los textos más críticos de la revolución cubana publicados en la isla como *Memorias del subdesarrollo* de Edmundo Desnoes, y *Fuera de Juego* de Heberto Padilla. La plástica y los proyectos culturales de esta época, e incluso de hoy día dentro de Cuba, han seguido esta senda. Pienso, por ejemplo, en la primera Tania Bruguera, y en Lázaro A. Saavedra González, quienes a veces usan un espacio liminal, (Saavedra lo llama “Zona Temporalmente Autónoma” siguiendo a Hakim Bey) para burlar la censura. Estas estrategias son indiscutiblemente de supervivencia, garantizadas por años de “doble moral” y “máscaras”, que a su vez han sido formas de la simulación, “subversión” y miedo bajo un régimen totalitario. A esto es a lo que he llamado “poéticas de la ambigüedad”.

Creo que un análisis más detallado del grupo y de la época de la que habla este libro no podría prescindir del estudio de estas acciones, deslindes y estrategias, ni podría dejar de establecer las conexiones entre los poetas y los pintores o del mismo proyecto de desacralización de los íconos guerreros como José Martí y Fidel Casto que llevó a cabo esta generación. Tampoco creo que podría prescindir de mencionar el movimiento de Derechos Humanos, la “Carta de los Diez” (Manuel Díaz Martínez, Raúl

Rivero, María Elena Cruz Varela etc.), porque al fin y al cabo, todos queríamos cambiar el país aunque en una sociedad como la cubana haya tan pocos espacios institucionales o de otro tipo para hacerlo.

Ahora bien, ¿creo que “la pérdida del ego” es lo que caracteriza la poesía de esta generación? No. Creo que hay tristeza, frustración, rabia y angustia, y si todo esto fuera un indicio de la disolución del ego entonces la mayoría de la poesía que se ha escrito en Occidente desde el siglo XIX para acá caería en este saco ancho y sin fondo. La angustia en estos poemas no es la que se complace en el dolor, ni la que renuncia a todo porque Dios ya ha muerto. Por el contrario, está en función de la crítica social, la censura, la doble moral y la perversidad del sistema. Es una angustia que viene acompañada de la acción política, la protesta y la crítica abierta a las políticas culturales que instauró la revolución desde sus inicios.

Para resumir entonces *Mínima Cuba. Heretical poetics and power in Post-Soviet Cuba*, de Marta Hernández Salván es un análisis detallado de los dos proyectos culturales más importantes de la década de los noventa en Cuba: PAIDEIA y *Diáspora(s)*. En él se destacan algunas de las estrategias discursivas que usaron algunos de sus miembros para criticar al Estado, la política y la cultura oficial cubana. Es un libro que utiliza ideas de Jacques Lacan, Michel Foucault y Giorgio Agamben para analizar el poder y al mismo tiempo para analizar el impacto que el colapso de la ideología comunista tuvo en algunos de los intelectuales de estos grupos. Finalmente, es un libro que me ha hecho reflexionar sobre aquellos años y espero que esta reflexión y sobre todo este libro nos ayuden a seguir profundizando en el tema.

RESEÑA

José Luis Fernández Castillo. El ídolo y el vacío. Octavio Paz y las transformaciones de lo divino.

Buenos Aires: Editorial Biblos, 2016.

Rodney Williamson

University of Ottawa, Canadá.

En este libro, reformulación de parte de una tesis presentada en la Universidad Autónoma de Madrid, se investiga un tema de importancia para el pensamiento occidental postromántico y moderno: la crisis de la divinidad y la reformulación de conceptos de lo divino en Occidente al romper con dogmas judeocristianos. La investigación es a la vez filosófica, trazada desde una perspectiva fenomenológica sobre la percepción de lo divino en la conciencia de filósofos y poetas, y estética, enfocada a través de textos poéticos. La principal materia viva, si así se puede llamar, de la que se nutre la investigación es la poesía de una de las grandes figuras literarias del siglo XX en México, el poeta y pensador Octavio Paz. Para lograr su objetivo, José Luis Fernández tiene que situar a Paz dentro de una tradición literaria occidental que por una parte lo define, pero que Paz mismo se ha esforzado por definir. La tradición de la ruptura, como la caracterizó el poeta mexicano en sus comentarios penetrantes sobre el romanticismo y los poetas románticos, sobre todo en *Los hijos del limo*, es una tradición en la que él mismo vive y se debate como escritor. Y si por “transformaciones de lo divino” entendemos la búsqueda de lo sagrado sin buscar a ningún dios específico, el pensamiento de Paz se ofrece como un ejemplo de destacada relevancia. Para Paz, lo sagrado es una preocupación primordial y constante, un tema en torno al cual se funde reflexión e imaginación, pensamiento y poesía. Esta relación se explica en su entrevista con Fernando Savater, “Octavio Paz: la poesía es el origen de lo sagrado”, publicada en el tomo 15 de las obras completas. La poesía es para Paz la experiencia original, de la cual la experiencia religiosa es subsidiaria. Citando a Heidegger, afirma que la religión es una interpretación de la experiencia original (*Gaceta*, p.6). Paz, Octavio, *Obras completas 15: Miscelánea III, Entrevistas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. Publicado también en la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, enero de 2004, 4-7.

Octavio Paz es, pues, sujeto idóneo y gran figura de la investigación que Fernández se propone, pero inevitablemente la mayor parte del libro, la extensa primera parte, se dedica a la tradición filosófica y poética occidental en la que Paz se inserta, dejando unas escasas cien páginas en los cuatro capítulos de la segunda parte a la obra de Paz propiamente dicha. Sin embargo, ahora en el siglo veintiuno, y desde la publicación de sus obras completas, nuestra nueva perspectiva sobre la enorme producción de Paz como una totalidad conclusa le deja a Fernández la libertad de operar selectivamente y citar los textos y fragmentos de textos más ilustrativos y reveladores, desde los primeros poemas hasta los últimos.

El primer capítulo de la primera parte se dedica a los filósofos Nietzsche y Heidegger. Particularmente esclarecedora es la exposición del pensamiento nietzscheano que pregona el ocaso del concepto del dios-ídolo que abre camino a una nueva concepción de lo divino relacionada (en términos heideggerianos) con el ser. El segundo capítulo versa sobre los problemas filosóficos de la génesis y la alteridad de la palabra en una breve exposición sobre la relación entre la experiencia religiosa y el lenguaje, que el autor considera necesario para establecer la dimensión literaria de su estudio.

En el tercer capítulo se comienza a abordar temas propiamente literarios. Fernández justifica su selección de poetas españoles, alemanes, franceses y angloparlantes como representantes de la tradición poética de Paz valiéndose de una cita apropiada del poeta mismo, quien escribe en su prefacio a *Los hijos del limo* que a despecho de las diferencias de lenguas y culturas nacionales, la poesía moderna de Occidente es una. Se respalda asimismo en la perspectiva de T.S. Eliot sobre la tradición y el talento individual señalando que ningún poeta ni artista se puede valorar plenamente sin situarlo en la tradición de los que lo precedieron. Ningún

1. Paz, Octavio, *Obras completas 15: Miscelánea III, Entrevistas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. Publicado también en la *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, enero de 2004, 4-7.

espíritu creador alcanza su completo significado en soledad. El pequeño ateneo de poetas que conforma este capítulo se establece, pues, en función de Paz mismo. Todos ejercen una influencia importante sobre él o tienen una presencia señalada en sus ensayos de crítica literaria. Algunos, como Sor Juana o Mallarmé, son referencias naturales e indispensables; otros como Wordsworth, Blake o Wallace Stevens reflejan preferencias personales de Paz. La inclusión de los grandes poetas místicos españoles Sor Juana y San Juan de la Cruz obviamente trasciende el contexto de la tradición moderna de la ruptura, pero resulta necesaria para perfilar a Paz como poeta hispano. Cabe decir que en un sentido profundo Paz es un poeta occidental porque es hispano y es poeta hispano porque es occidental. Con todo el amor que siempre profesó por su tierra natal, pertenece a una tradición más amplia que la puramente mexicana. No se cita a otros poetas mexicanos en este capítulo. A fin de cuentas, la inclusión de grandes poetas pre-modernos -no sólo los españoles sino también Dante y Blake- se debe a que cada uno realiza su propia búsqueda de lo divino a través de su poesía, culminando en el caso de Dante en el descubrimiento de lo inefable, y en el caso de Blake en el genio poético, del que se derivan todas las diferentes religiones nacionales. Hablar del genio poético es la manera que encuentra Blake para decir justamente, con el lenguaje del siglo dieciocho, que la poesía es el origen de lo sagrado. En el caso de los místicos españoles, la experiencia de Dios se expresa, como sabemos, a través de metáforas y figuras del amor humano y erótico. Para Paz el vínculo entre lo erótico y lo sagrado es esencial. En cada una de las búsquedas poéticas trazadas en este tercer capítulo, incluyendo a los poetas alemanes como Hölderlin y Rilke y los franceses como Nerval y Mallarmé, el lector de Paz reconocerá un camino familiar.

El comentario de la poesía de Paz mismo empieza con los poemarios de la primera época, las dos primeras secciones de *Libertad bajo palabra* titulados *Bajo tu clara sombra* y *Calamidades y milagros*, que agrupan textos de los años 1930 y 1940. En el primer poemario Paz inicia su exploración lingüística, poética, y para Fernández también metafísica, de dualismos y opuestos. A los clásicos binomios pacianos de soledad y comunión y quietud y movimiento se aúna para Fernández el del ser y del no ser. Pero este período parece caracterizarse por el rechazo de Dios más que por la búsqueda de la divinidad. Esto se debe, a nuestra manera de ver, a razones históricas tanto como filosóficas. Aunque no lo menciona Fernández en este momento, las amargas experiencias de la guerra civil española y la oscura década de los treinta, forman el tétrico telón de fondo para el rechazo del dogma católico aliado ahora al fascismo, que Paz describe en varios poemas de *Calamidades y milagros*. "Soliloquio de medianoche" nos habla de un vano intento de comulgar con el alba en medio de un paisaje muerto hundido en una noche interminable, y en "Cuarto de hotel" el poeta afirma categóricamente que no hay paraíso ni domingo, ni Dios que nos espera al fin de la semana. La cómoda tradición dominical ya no ofrece redención.

La ausencia de un Dios redentor no implica, sin embargo, la renuncia a la búsqueda de lo sagrado a través de la experiencia poética. Como lo expresa Fernández, Paz no busca "la aniquilación absoluta de lo divino" (p.166). En la poesía de Paz hay una evolución en lo que Fernández denomina "la crisis de la divinidad en su relación con la palabra poética" (p.161) que se desarrollará, según él, en tres etapas más después de este período inicial que acabamos de mencionar. La segunda etapa la conforman los poemarios restantes de *Libertad bajo palabra*: *Semillas para un himno, ¿Águila o sol?* y *La estación violenta*, o sea, la producción poética de fines de los 1940s y de los 1950s, incluyendo "Piedra del sol". La tercera etapa abarca la enorme producción de los sesenta desde *Salamandra*, pasando por todos los poemarios de tema oriental como

Ladera este y Blanco, hasta llegar a *El mono gramático* de 1970. La cuarta etapa se extiende desde *Pasado en claro* de 1974 hasta los últimos poemas. Estas cuatro etapas, como puntualiza Fernández, coinciden esencialmente con las que identifica Manuel Ulacia en 1999 en *El árbol milenario: Un recorrido por la obra de Octavio Paz* (Fernández, p.160). No está del todo claro, sin embargo, que este modelo de etapas resulte útil para seguir la trayectoria de Paz en su búsqueda de lo sagrado. Más que evolución quizá convenga hablar de un ahondamiento de temas que Paz explora a lo largo de su trayectoria poética. El ser y el no ser, otredad y génesis de la palabra, la conciliación de los contrarios, el tiempo y el instante, la transparencia, el dios sin nombre son temas recurrentes que se indagan en diferentes fragmentos poéticos. Y desde "Piedra del sol" se destaca la importancia del mito, tema principal del capítulo 5 de esta segunda parte del libro. Mito de origen, mito de caída, mito cosmogónico son las principales variantes que se exploran. Desgraciadamente son pocas las páginas que Fernández puede dedicar al tema, que bien podría ser motivo de un libro entero. Particularmente bien hecho es el capítulo 7, "La influencia oriental", que explora las ideas filosófico-religiosas de la India que influyeron en Paz durante su estancia en ese país como embajador mexicano en los años sesenta, y que le permitieron profundizar su propio pensamiento. Para Paz, budismo y tantrismo, y samsara y nirvana, ser y vacuidad, entre otros conceptos, son "una vía de profundización de una experiencia previa, encontrada en el corazón de la transparencia", como aptamente lo expresa Fernández (p.225). Coincide con otros críticos al concluir que en última instancia Paz como pensador sigue aferrado a sus raíces occidentales, pero destaca que la influencia de la India deja una huella profunda en Paz, quien no se entrega en ningún momento al orientalismo fácil y superficial que observamos en otros poetas y pensadores de Occidente.

No resumiremos las conclusiones del estudio sino para decir que el recorrido de Paz para reconstruir la divinidad después del derrocamiento del dios-ídolo resulta ser una búsqueda poética centrada en el lenguaje, una libertad bajo palabra que lleva a una lucha constante con la palabra. El tema de Fernández, las transformaciones de lo divino en la modernidad, ha sido una manera eficaz de acercarse a esta lucha con la palabra en la poesía de Paz, y simultáneamente, una manera de situar a Octavio Paz dentro de su tradición estética y filosófica occidental. Es en esos términos que se debe evaluar el libro de Fernández. Los lectores ávidos de nuevas exégesis de los textos de Paz, como si estos textos fueran de por sí objetos sagrados, se sentirán acaso decepcionados. Repetimos lo dicho al principio: este libro no es en sí un estudio de la poesía de Paz. En la tesis original, Fernández indagó su tema de lo divino no sólo en la obra de Paz sino también en la del poeta español José Ángel Valente. Las transformaciones de lo divino constituyen sólo una de tantas puertas de acceso a la trayectoria poética de Paz, pero es una que nos permite ver la palabra en acción y apreciar el íntimo vínculo entre su poesía y su pensamiento.