

TEXTURAS
ORIZZONTI 02

Libros, viajes y viajeros: itinerarios de lo extraño en América Latina

Anna Boccuti y Mariarosaria Colucciello (eds.)

Libros, viajes y viajeros: itinerarios de lo extraño en América Latina

Anna Boccuti y Mariarosaria Colucciello (eds.)

TEXTURAS
ORIZZONTI 02



Milano University Press

Libros, viajes y viajeros: itinerarios de lo extraño en América Latina
a cura di Anna Boccuti e Mariarosaria Colucciello (eds.). Milano, University Press,
2026 (Texturas Orizzonti; 02)

ISBN: 979-12-5510-394-3

DOI: 10.54103/texturas.288

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0
- CC-BY-SA, il cui testo integrale è disponibile all'URL:
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su:
<https://libri.unimi.it/index.php/texturas>

In copertina
Marco Petrus
M2, 2015
Olio su tela

Realizzazione editoriale
Nexo, Milano

© 2026
© 2026 Milano University Press

Pubblicato da:
Milano University Press
Via Festa del Perdono 7 – 20122 Milano

Sito web: <https://milanoup.unimi.it>
e-mail: redazione.milanoup@unimi.it

La collana "Texturas", edita dalla Milano University Press, intende offrire uno spazio di ricerca sui rapporti tra il mondo italiano, l'Europa e l'America latina, intrecciati dai fili di molteplici trame di scambio culturale e di esperienza storica dal respiro plurisecolare.

Si intende dar conto di queste tessiture, che hanno costruito immaginari, accolto diaspore e viaggi, consentito specchi per un reciproco guardarsi, a volte solidale, a volte critico e problematico. Laboratorio di una cultura transatlantica, la relazione fra Italia, Europa e America Latina ha generato nel tempo pratiche e pensieri che hanno precocemente superato frontiere e ne hanno mostrato la porosità.

Gli scenari che "Texturas" si propone di indagare sono quelli dei patrimoni culturali condivisi e in contatto, elaborati grazie alle interazioni fra individui e collettività in movimento. In tali patrimoni si depositano memorie in comune che costantemente inducono a riflettere sulle forme, di ieri come di oggi, di abitare il mondo.

La collana è organizzata in due sezioni: "Prospettive" e "Orizzonti". La sezione "Prospettive" raccoglie lavori di taglio monografico o collettaneo che illuminano testi o contesti puntuali. La sezione "Orizzonti" è invece dedicata a presentare saggi collettivi che affrontano tematiche di lungo periodo.

La collana "Texturas" è diretta da

Emilia Perassi, Maria Matilde Benzoni e Maria Canella

Comitato scientifico

Teresa Basile, *Universidad Nacional de La Plata*

Gabriele Bizzarri, *Università degli Studi di Padova*

Camilla Cattarulla, *Università di Roma 3*

Marcela Croce, *Universidad de Buenos Aires*

Eduardo Huarag Álvarez, *Pontificia Universidad Católica de Perú*

Jorge Francisco Liernur, *Escuela de Arquitectura y Estudios Urbanos - Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires*

Miguel Rocha Vivas, *Universidad Javeriana, Bogotá*

Laura Scarabelli, *Università degli Studi di Milano*

Comitato editoriale

Giuliana Bolognese, Simone Ferrari, Diego Alexander Vélez Quiroz

Il volume è stato pubblicato con il contributo di



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI MILANO**

DIPARTIMENTO DI LINGUE
E LETTERATURE STRANIERE

INDICE

8

INTRODUCCIÓN

Anna Boccuti y Mariarosaria Colucciello, *En los territorios de lo extraño (a manera de introducción)*

28

ENSAYOS

29

I. Lo extraño en el 'Nuevo Mundo'

29

Relatos fundantes

Carlo Basso, *El entramado intertextual de un episodio de cardiofagia en el Persiles de Cervantes: entre tradición literaria y crónicas del Nuevo Mundo*

Yolanda Fernández Muñoz, *Grandes viajes de Theodor De Bry: América y el discurso de lo extraño*

María del Rocío Oviedo, *Descubrir América: las profecías, engranajes de lo insólito en el pensamiento utópico*

74

Naturaleza

Patricia Aceves Pastrana, Liliana Schifter Aceves, *Eliminando lo extraño. La resignificación y traducción de las nociones de la Ticiotl a la medicina hipocrático-galénica en el Códice de la Cruz-Badiano (1552)*

Ana María Dolores Huerta Jaramillo, *Percepciones sobre el reino animal. Entre la fantasía y la ciencia*

Liliana Schifter Aceves, Patricia Aceves Pastrana, *Entre lo extraño y lo cotidiano: la reincorporación de las plantas medicinales en el sistema de salud mexicano*

108

Habitantes

Michael Paul Abeyta, *Violent sleepwalking: terror, consumption, and necrosovereignty in daily life among the Aztecs and in the contemporary world*

Rafael Morales Cendejas, Verónica Durán Alfaro, *Del origen extraño del pueblo indígena P'urhépecha de México a ser extraño en su realidad contemporánea*

Laura Adriana Hernández Martínez, *El viaje de Antonin Artaud a la tierra mágica del peyote*

144

II. Lo extraño y lo extranjero: miradas entre dos mundos

144

Migraciones y exilios

Lilianet Brintrup Hertling, *Viajes a lo extraño y a la extrañeza: La puerta del Círculo Polar Ártico de Juvenal Acosta*

Mariarosaria Colucciello, Antonio Scocozza, *De alteridades y otras extrañezas en el inmigrante italiano del cuento costumbrista venezolano*

Giuseppe D'Angelo, *La doble extrañeza del italiano emigrado a Venezuela*
Marco Kunz, *Travesías extrañas: cruces literarios de la frontera norte de México*
Angela Sagnella, *La (re)construcción de la alteridad en el viaje de Peri Rossi*

200

Miradas cruzadas

Maria Matilde Benzoni, *La conquête de l'Amérique de Tzvetan Todorov. Una relectura entre la historia de la historiografía y la historia del tiempo presente*
Laura Luche, *Lo extraño como espejo revelador de lo europeo: una lectura de El sueño del celta de Mario Vargas Llosa*
Elena Ritondale, *Una Italia otra. Roma en los versos de Jorge Eduardo Eielson*
Maria Cristina Secci, 1964: *Jorge Ibargüengoitia e Italo Calvino, extraños en La Habana*

263

III. Lo raro en las literaturas no miméticas

María Amalia Barchiesi, *Aparatos de captura y sensorium de lo extraño: un itinerario por las letras hispanoamericanas*
Gabriele Bizzarri, *¿Cómo se 'hauntea' un no-lugar? Burbujas cronotópicas y zonas weird en el 'fantástico latinoamericano de la globalización'*
Martín Lombardo, *Ciencia, arte y literatura: nombrar lo insólito, construir y destruir mundos*
Pablo Lombó Mulliert, *Lo extraño familiar en el cuento Guerra en los basure-ros de Guadalupe Nettel*
María Elizabeth Nuño Plascencia, *"Salva el mar Caribe": la amenaza ecopolítica en La mucama de Omicunlé de Rita Indiana*
Tania Pleitez Vela, *"Absurdos lógicos" en la correspondencia de Eunice Odio: ethos autorial y resistencia*
Julio Prieto, *Una ética del desvío: viajes y errancias en la escritura de Sergio Chejfec*

347

IV. Lo extraño en los discursos políticos y sociales

Simone Ferrari, *Monos blancos: narrativas italianas del Chiapas rebelde (1994-2024)*
Gladys Ilarregui, *El extraño alfabeto de la muerte, activismo textil y violencia mexicana de Rosa Borrás*
Graziano Palamara, *Entre chisteras, barcos de guerra y ruanas. Lo extraño en el pleito diplomático más engorroso de las relaciones ítalo-colombianas*
Diego Alexander Vélez Quiroz, *Ir a la guerra es descender a los infiernos. Imaginarios y mitos de la violencia en Colombia*
Federica Zanella, *Hablar callando: relatos oníricos y violencia sexual en Rosa Cuchillo de Óscar Colchado Lucio*

V. Representar lo extraño: teatro, cine, artes visuales

Karín Chirinos Bravo, *Lo extraño en la dramaturgia femenina transnacional de origen peruano*: Kullervo de Maritza Núñez

Monica Fumagalli, *Del arrabal al conurbano: representaciones de lo extraño en la literatura y en la música argentina contemporánea*

Isabel Liphay, *Chiloé, universo flotante*

Héctor Manuel Perea Enríquez, *Creación del sueño, vericuetos de la razón* (Ramírez, Campobello, O'Gorman)

APÉNDICES

Biografías

Resúmenes

INTRODUCCIÓN

ANNA BOCCUTI

Università degli Studi di Torino

MARIAROSARIA COLUCCIello

Università degli Studi di Salerno

En los territorios de lo extraño (a manera de introducción)

I. “Insólito”, “curioso”, “nuevo”, “desconocido”, “maravilloso”, “extraordinario”: éstas son las múltiples declinaciones de lo extraño con las que los exploradores y cronistas europeos plasman y fijan en sus relatos la imagen de las tierras de ultramar, objeto del proyecto colonial español. En la *terra incognita* todo puede ser *mirabilia* y abundancia o, por el contrario, amenaza monstruosa: así, las representaciones surgidas de la alteridad radical establecen precozmente el paradigma de identidad a través del cual se conocerá e interpretará el “Mundo Nuevo” inventado por Occidente, por retomar las palabras de O’ Gorman (1958). Una mirada ajena modelará la máscara que los europeos impondrán a todo el continente¹, máscara que los procesos de independencia primero y luego, a lo largo de los siglos XX y XXI, la afirmación del pensamiento decolonial, contribuirán a remover. Lo cierto es que la excepcionalidad —una modulación más del discurso de lo extraño— seguirá permeando durante mucho tiempo los imaginarios sobre América Latina producidos fuera del continente.

Antes de empezar nuestra exploración de los territorios de lo extraño americano, consideramos necesario hacer una premisa, útil también para entender la naturaleza compleja y multiforme del objeto del que nos vamos a ocupar. Debido a su definición teórica difusa, lo extraño y sus discursos resultan difíciles de sistematizar y, tal vez por eso, se irradian hacia múltiples ámbitos y en direcciones opuestas, dando lugar a una fenomenología heterogénea, como la variedad de textos incluidos en este libro demuestra. La propia noción de “extraño” pone problemas en cuanto a su delimitación: de hecho, no es posible referirse a “lo extraño” —en singular— como a una sustancia dotada de una cualidad propia e intrínseca. Lo que podemos reconocer es, más bien, una atmósfera “algo extraña” o un efecto —de miedo o sorpresa— que surgen cada vez que nos encontramos (inesperadamente o no) ante lo que no conocemos y que pertenece a un orden totalmente ignoto e inédito *para nosotros*: una lengua, un conjunto de tradiciones, un sistema de valores².

¹ Retomamos la imagen de la máscara en relación con la identidad cultural de América Latina del ensayo de R. Campa, 2013 [1982].

² La noción de “extraño” como una atmósfera remite a las célebres formulaciones sobre el *weird* como lo describió Love-

Una mirada al *Diccionario de la Real Academia Española* corrobora esta naturaleza indefinida y multifacética de lo extraño. La primera acepción del término es la siguiente: «De nación, familia o profesión distinta de la que se nombra o sobrentiende, en contraposición a *propio*», sus sinónimos son «ajeno, impropio» y «extranjero, exótico, forastero, desconocido, afuerino». La segunda acepción es «raro, singular» y sus sinónimos abarcan un espectro muy amplio de matices de lo extraño («insólito, excepcional, peregrino, desusado, chocante, misterioso»); sus antónimos —también bastante problemáticos— son «normal, corriente, habitual, común»³. Las etimologías de las diferentes acepciones del término, así como sus sinónimos y antónimos, nos permiten avanzar un poco más en este intento de sistematización, ayudándonos a identificar algunas matrices a partir de las que imaginar una posible taxonomía de los discursos y las figuraciones de lo extraño para el ámbito que nos concierne. La primera acepción deriva de *externum* y se asocia con *peregrinum*; *xenón*, o sea extranjero (a su vez derivado de *extraneus*) y se refiere, por tanto, a todo lo que nace y proviene fuera del propio espacio de acción; su sinónimo, «ajeno», se refiere, en cambio, a lo que pertenece a otro (*alienum*, *allotrion*). En todas las variantes evocadas por la segunda acepción del término, «lo extraño aparece como una especie extraña y es considerado como desconocido (ver *insolitum*; *xenón*; extraño)», tal como señala Waldenfels (2012: 1). De manera que, agrega el filósofo alemán, «son tres los aspectos que distinguen lo extraño de lo propio: lugar, posesión y especie» (Waldenfels, 2012: 1). Aunque Waldenfels se preocupe sobre todo por elaborar una teoría de la extrañeza y del extranjero⁴, algunas de sus sugerencias parecen adecuadas también para comprender la génesis y la persistencia de la categoría de lo extraño en el mundo americano, tierra de llegadas pero también de partidas, cruce de migraciones, exilios, diásporas: todas ellas perspectivas abordadas en los trabajos aquí incluidos, que, como se verá, insisten en lo extraño con respecto al lugar y en lo extraño con respecto a la especie.

Lo que resulta evidente, y sobre lo que nos interesa centrar nuestra atención, es, por tanto, la matriz espacial que se encuentra en la base de lo extraño y la relacionalidad en la que se fundamenta. Como bien explica Waldenfels, la interacción de lo propio y lo extraño se produce continuamente entre el adentro y el afuera: «Desde el punto de vista de la teoría de sistemas, el adentro está marcado como el ámbito en el que siempre se origina la diferencia entre dentro y fuera, de propio y extraño» (2012: 3). Pero ni siquiera esta diferencia es absoluta, reitera Waldenfels, ya que solo marca la distancia relativa con respecto a lo propio y lo interno, midiendo la incapacidad de penetrar en la alteridad que encarna el otro, su radical incognoscibilidad. Lo extraño, por lo tanto, surge al superar la frontera en la que se produce el encuentro entre lo que es “normal” y la diferencia “extraña” del otro, su especie desconocida. Estos elementos se encuentran, por lo tanto, en una relación “responsiva”: uno permite definir y pensar al otro; el ámbito de lo propio siempre estará marcado por lo extraño⁵.

La matriz espacial a la que aludimos nos permite pensar en otro tipo de extrañeza, muy

craft en *Supernatural Horror in Literature: «atmospheric touches»* (1985 [1927]: 426).

³ *Diccionario de la Real Academia Española* online: <https://dle.rae.es/extraño?m=form#HOz2OKr> (último acceso: 01-10-2025).

⁴ Véase especialmente Waldenfels, 2015.

⁵ Véase especialmente Waldenfels, 1998. Este procedimiento es el mismo que controla la generación de lo monstruoso (una variante de lo extraño), tal y como explicó José Gil: la función del monstruo es trazar los límites de lo humano (Gil, 1994).

presente en las literaturas contemporáneas, vinculada con lo que está “fuera de lugar”, es decir, con lo que no debería estar allí o bien debería estar y no está, tal como plantean lo siniestro (*Unheimlich*) freudiano y su actualización contemporánea, lo raro (*weird*) de Mark Fisher (2018). No es nuestra intención, en esta ocasión, profundizar en el examen de esos modos de la extrañeza que transfiguran lo real tiñéndolo de irre realidad (pero sin llegar a dibujar un universo propiamente fantástico), ni queremos analizar en detalle las diferentes teorizaciones acerca de los modos de representación no miméticos; nos parece importante, sin embargo, destacar lo que estas narraciones “fuera de lugar” proponen: desnaturalizar lo existente para volver inestable la realidad que habitamos, hacer detonar lo desconocido en el mundo conocido. No resulta exagerado afirmar que en los últimos años asistimos a un verdadero *weird turn* (Bizzarri, 2024) de la literatura post-colonial hispanoamericana, en la que se ha instalado — desde adentro, es decir, desde lo propio y lo interno— una peculiar modulación de lo extraño, cuya función es volver “ilegible” e indomable la región latinoamericana ante los mandatos de la globalización y del capitalismo tardío: una oscura y desconcertante reivindicación de la extrañeza con la que se inauguró el relato del continente.

II: Por comodidad de análisis hemos decidido organizar el monográfico —fruto del Simposio Internacional “Libros, viajes y viajeros y el discurso de lo extraño en América Latina”, que se celebró en la Università degli Studi di Torino del 20 al 24 de junio de 2023— en cinco sesiones temáticas lo suficientemente simétricas como para conformar un mosaico ordenado y, al mismo tiempo, heterogéneo de enfoques multi e interdisciplinarios de laberintos errantes sobre el discurso de lo “extraño” en la región latinoamericana.

En la primera sesión, titulada “Lo extraño en el ‘Nuevo Mundo’”, hay nueve ensayos, divididos en tres subsesiones, “Relatos fundantes”, “Naturaleza” y “Habitantes”.

En *El entramado intertextual de un episodio de cardiofagia en el Persiles de Cervantes: entre tradición literaria y crónicas del Nuevo Mundo*, Carlo Basso examina un episodio de cardiofagia narrado en el *Persiles* de Cervantes. Si bien la crítica tradicional ha tendido a encuadrar el pasaje examinado dentro del contexto de relatos procedentes del Nuevo Mundo —como los de López de Gómara o el Inca Garcilaso, en los que se describen pueblos caníbales y rituales antropofágicos—, el artículo plantea una perspectiva distinta. Las crónicas americanas, lejos de ser una fuente original e independiente, reproducen modelos narrativos ya arraigados en la cultura occidental desde la Antigüedad clásica y la Edad Media hasta bien entrado el siglo XVI. Estos modelos se encuentran, especialmente, en los relatos de viajes hacia Oriente o hacia las regiones septentrionales de Europa, así como en colecciones de curiosidades pseudoetnográficas sobre pueblos exóticos. A partir de este enfoque, el artículo propone que Cervantes podría haber accedido al motivo de la cardiofagia a través de fuentes diversas, sin circunscribir necesariamente su inspiración a las crónicas americanas.

Yolanda Fernández Muñoz presenta el ensayo *Grandes viajes de Theodor De Bry: América y el discurso de lo extraño*. Esta importante serie desempeñó un papel fundamental en la configuración del imaginario europeo sobre el continente americano durante los siglos XVI y XVII. A partir de crónicas de viajes, testimonios de exploradores y relatos de conquista, De Bry elaboró una representación visual profundamente mediatizada de América, en la que confluyen información factual y una reinterpretación artística inspirada en modelos clásicos grecorromanos. Sus grabados, concebidos para acompañar los textos de cronistas como Hans Staden

o Girolamo Benzoni, recurren a estéticas idealizadas y símbolos fácilmente reconocibles para el público europeo, lo que facilitó la difusión de ciertos estereotipos y narrativas colonialistas. Estas ilustraciones, lejos de constituir documentos fidedignos, construyen una visión eurocéntrica que proyecta sobre los pueblos indígenas cánones anatómicos, escenografías y códigos visuales propios del Renacimiento europeo. La representación de los cuerpos indígenas —frecuentemente desnudos, atléticos y compuestos con una armonía clásica— y de sus supuestas costumbres, como el canibalismo o los sacrificios rituales, responde más a la imaginación exotizante que a una observación directa o rigurosa. Así, las imágenes de De Bry no sólo tergiversan la realidad americana, sino que la reinventan para satisfacer la curiosidad, los prejuicios y el gusto artístico del público europeo. Este repertorio visual, ampliamente reproducido y traducido a lo largo del continente, se convirtió en la iconografía dominante sobre América hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando comenzaron a consolidarse formas de representación más científicas y documentadas, en línea con el espíritu ilustrado.

En *Descubrir América: las profecías, engranajes de lo insólito en el pensamiento utópico* de María del Rocío Oviedo, la autora estudia las diferentes profecías que circulan durante la Edad Media, como las atribuidas a Joaquín de Fiore, que ejercerán una notable influencia en la configuración de la política europea. Entre ellas destacan las visiones apocalípticas del “último emperador” y la esperada reconquista de Jerusalén, así como aspiraciones utópicas como el anhelado hallazgo del Paraíso terrenal. Estas ideas proféticas y escatológicas no desaparecen con la llegada de la modernidad, sino que se reconfiguran y actúan como catalizadores ideológicos en el contexto del descubrimiento y la conquista de América. En el continente americano, estos componentes proféticos también hallan un eco, aunque adoptan formas distintas. A nivel popular, se manifiestan principalmente a través de agüeros, presagios y prácticas supersticiosas profundamente arraigadas en las culturas indígenas. Fray Toribio de Benavente, conocido como Motolinía, alude brevemente a estas creencias generalizadas entre los pueblos mesoamericanos. No obstante, es fray Bernardino de Sahagún quien desarrolla una investigación mucho más sistemática y compleja sobre estas prácticas, en la que interpreta numerosos comportamientos y rituales indígenas a la luz de una cosmovisión marcada por el sentido de predestinación. En su obra monumental, Sahagún no sólo documenta el pensamiento religioso de los pueblos originarios, sino que también establece un puente entre el pensamiento profético europeo y las estructuras simbólicas mesoamericanas, revelando cómo ambas tradiciones —aunque culturalmente distantes— comparten una fuerte carga teleológica y escatológica.

Patricia Aceves Pastrana y Liliana Schifter Aceves presentan *Eliminando lo extraño. La resignificación y traducción de las nociones de la Ticiotl a la medicina hipocrático-galénica en el Códice de la Cruz-Badiano (1552)*. En este ensayo las autoras examinan el *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis* (1552), un manuscrito redactado en latín en el seno del convento novohispano de Santa Cruz de Tlatelolco. Esta obra, resultado de la colaboración entre dos sabios indígenas formados en el marco de la educación colonial, constituye una valiosa recopilación de las propiedades curativas de diversas plantas autóctonas y de los métodos terapéuticos tradicionales empleados por los pueblos nahuas. Más allá de su valor como tratado médico, el texto ofrece un testimonio singular del proceso de reinterpretación y resignificación de los saberes mesoamericanos, evidenciado tanto en el plano de la escritura como en el de la imagen. En sus páginas se percibe el esfuerzo por traducir los principios de la medicina náhuatl al sistema conceptual de aquella hipocrático-galénica, en un intento por hacerlos comprensibles, además

de aceptables, dentro del marco racional europeo, que tendía a rechazar lo percibido como ajeno o “irracional”. No obstante, el *Libellus* conserva múltiples vestigios del pensamiento y la cosmovisión indígena, revelando una compleja interacción cultural. Esta obra mestiza encarna un proceso de transformación de la escritura iconográfica tradicional hacia una forma híbrida, alfabético-iconográfica, en la que se articulan dos mundos epistémicos. Al mismo tiempo, el manuscrito constituye una reivindicación del conocimiento botánico indígena, subrayando el valor terapéutico y la eficacia médica de las plantas utilizadas ancestralmente en el actual territorio mexicano.

Ana María Dolores Huerta Jaramillo, en *Percepciones sobre el reino animal. Entre la fantasía y la ciencia*, propone una exploración transversal de las múltiples formas en que el ser humano ha concebido y representado al reino animal a lo largo del tiempo, deteniéndose particularmente en dos momentos culturales fundamentales: el pensamiento simbólico del mundo prehispánico en Mesoamérica y la visión sistemática de los naturalistas del siglo XIX. A través de este recorrido, se analiza cómo las categorías zoológicas han estado siempre atravesadas por imaginarios culturales, cosmologías y proyecciones ideológicas. En las civilizaciones originarias del México antiguo, los animales no eran simples elementos del entorno natural, sino entidades dotadas de una profunda carga simbólica y espiritual. En muchos casos, se les consideraba portadores de fuerza vital, mensajeros del más allá o incluso encarnaciones de deidades. Su presencia en mitos fundacionales, rituales religiosos y calendarios sagrados revela una cosmovisión en la que lo humano, lo animal y lo divino formaban parte de un tejido común e interdependiente. Por su parte, en el siglo XIX, con el auge del pensamiento ilustrado y la consolidación de la ciencia moderna, los naturalistas europeos y americanos emprendieron una clasificación sistemática del mundo animal basada en principios empíricos y taxonómicos. Sin embargo, incluso en este contexto aparentemente racional y secularizado, subsistieron rastros de lo mítico y lo sobrenatural. Las ideas sobre lo exótico, lo monstruoso o lo primitivo siguieron moldeando la mirada científica, proyectando sobre los animales —y los pueblos asociados a ellos— valores morales, temores y fascinaciones heredadas. Así, tanto en los relatos mitológicos mesoamericanos como en los tratados científicos decimonónicos, los animales fueron más que objetos de observación: se convirtieron en espejos simbólicos donde las sociedades proyectaron sus concepciones del mundo, sus temores, esperanzas y relaciones con lo invisible. Ninguno de los casos analizados por la autora está exento de esta dimensión metafísica, donde lo divino y lo sobrenatural se entrelazan, de maneras diversas, con la mirada hacia lo animal.

El segundo artículo de Liliana Schifter Aceves y de Patricia Aceves Pastrana, *Entre lo extraño y lo cotidiano: la reincorporación de las plantas medicinales en el sistema de salud mexicano*, aborda la contemporaneidad del contexto mexicano respecto del uso de plantas medicinales, que continúan desempeñando un papel fundamental en las estrategias cotidianas de la población para el tratamiento y prevención de enfermedades comunes. Esta persistencia se explica, en gran medida, por su accesibilidad económica, su disponibilidad en entornos tanto rurales como urbanos y, especialmente, por su arraigo en tradiciones culturales profundamente enraizadas en la historia del país. La notable diversidad biológica del territorio nacional, combinada con el carácter pluriétnico y multicultural de la sociedad mexicana, ha favorecido la transmisión intergeneracional de saberes fitoterapéuticos, muchos de los cuales se remontan a épocas prehispánicas y han logrado adaptarse a contextos modernos. De este modo, las prácticas de medicina tradicional conviven con y complementan los modelos biomédicos institucionales,

generando un sistema de salud híbrido, en el que lo científico y lo ancestral se entrelazan. A lo largo de este trabajo, las autoras examinarán la relevancia actual de las plantas medicinales en la vida cotidiana de diversos sectores de la población mexicana, así como su lugar dentro del sistema de salud oficial. Ellas analizarán también los factores culturales, simbólicos y etnobotánicos que intervienen en la identificación, clasificación y uso de estas especies, con el objetivo de demostrar que su valor trasciende lo meramente terapéutico. En efecto, dichas plantas constituyen un patrimonio vivo que articula conocimientos médicos, cosmovisiones indígenas y prácticas comunitarias, y que merece ser reconocido no solo por su eficacia farmacológica, sino también por su importancia cultural, social y epistemológica.

Michael Paul Abeyta, en *Violent sleepwalking: terror, consumption, and necrosovereignty in daily life among the Aztecs and in the contemporary world*, aborda la interpretación que Georges Bataille realiza sobre el sacrificio, la guerra y el consumo en la sociedad azteca, así como su visión comparativa de la importancia histórica de los aztecas para la comprensión de las dinámicas sociales contemporáneas. A través de un análisis detallado de los escritos de Bataille sobre las prácticas rituales de esta civilización mesoamericana, el autor profundiza en cómo estos elementos fueron comprendidos y recontextualizados por tres escritores mexicanos, quienes leen la obra de Bataille desde una perspectiva crítica y enmarcada en la actual realidad sociopolítica de México. En particular, se explora cómo estos autores contemporáneos interpretan la dominación sacrificial de los aztecas y establecen paralelismos entre la violencia ritualizada de esa época y las formas de poder y opresión que aún caracterizan a la sociedad mexicana moderna y al escenario global. Este análisis no solo busca comprender los legados de estas prácticas precolombinas, sino también evaluar las formas en que la soberanía y el poder se ejercen en el presente, particularmente a través de las estructuras de control y violencia que perduran en el mundo contemporáneo. Además, esta reflexión se conecta con el concepto de “necropolítica” propuesto por Achille Mbembe, quien argumenta que la soberanía moderna se afirma, en gran medida, mediante la transgresión de las leyes que prohíben el asesinato y la muerte. A través de este marco teórico, el ensayo examina cómo el legado de la colonización, al constituir un acto fundacional de dominación, sigue configurando las relaciones de poder actuales, donde la vida y la muerte continúan siendo objeto de control político y económico. De este modo, se establece un diálogo entre las prácticas sacrificiales del México prehispánico, las interpretaciones modernas de dicha violencia y las estructuras de poder contemporáneas, en las que la muerte y la subyugación continúan siendo instrumentos de soberanía.

Rafael Morales Cendejas y Verónica Durán Alfaro, en *Del origen extraño del pueblo indígena P'urhépecha de México a ser extraño en su realidad contemporánea*, se dedican a explorar distintos aspectos de la identidad p'urhépecha desde una perspectiva tanto histórica como vivencial. Abordan el enigmático origen del pueblo p'urhépecha según lo relata la *Relación de Michoacán*, un documento colonial que combina elementos míticos y testimonios recogidos por los frailes evangelizadores para dar cuenta del pasado prehispánico de la región. También recogen una serie de experiencias vividas en la meseta p'urhépecha, donde el visitante, aun siendo originario de Michoacán, es percibido como “otro” por la comunidad local. La distancia no se establece únicamente por el idioma o la residencia, sino también por una serie de gestos cotidianos —como no saludar al pasar, no hablar la lengua indígena, o no compartir las prácticas culturales comunes— que revelan una diferencia profunda en los códigos de pertenencia. Además, los autores se centran en los “diablos” de Ocumicho, célebres figuras de cerámica

popular que condensan parte de la cosmovisión p'urhépecha. A través de ellos se descubre no solo la vitalidad del arte local, sino también el modo en que la comunidad transmite y actualiza sus valores culturales. La pertenencia, aquí, se define por la capacidad de respetar y reproducir esas formas de vida, incluso en sus manifestaciones aparentemente más triviales o festivas. No se trata solo de comprender, sino también de encarnar. Para finalizar, los autores profundizan en la tensión identitaria que surge al compartir con otros —ya sea en el ámbito nacional, latinoamericano o global— el hecho de tener raíces p'urhépechas. Esta herencia puede convertirse, según el contexto, en un recurso simbólico, en una carta de presentación que otorga un trato particular, aunque a veces se instrumentalice de forma superficial o estratégica. La reflexión final gira en torno a una pregunta esencial: qué significa realmente ser reconocido como papu —como uno más— entre los miembros del pueblo p'urhépecha. La respuesta no se encuentra en el origen biográfico, sino en el compromiso cotidiano con las formas de vida, los valores y las tradiciones que sostienen a la comunidad.

En *El viaje de Antonin Artaud a la tierra mágica del peyote* Laura Adriana Hernández Martínez parte del viaje emprendido por Antonin en 1936 a México, motivado por su deseo de sumergirse en las prácticas rituales ancestrales de los pueblos originarios, particularmente el ceremonial del peyote, llevado a cabo por los tarahumaras (rarámuris), una comunidad indígena asentada en la Sierra Madre Occidental, al norte del país. Más que un simple viaje etnográfico, esta experiencia constituyó para Artaud un acto radical de búsqueda espiritual y de confrontación con los límites de la racionalidad occidental. El contacto con el ritual del peyote —una planta sagrada utilizada por los tarahumaras para inducir estados visionarios y establecer una conexión con lo trascendente— marcó un punto de inflexión en la trayectoria vital e intelectual del autor francés. Esta vivencia no solo intensificó su crítica hacia la cultura europea, regida por el racionalismo positivista y una confianza ciega en el progreso científico-tecnológico, sino que también reforzó su voluntad de recuperar dimensiones olvidadas de la experiencia humana: lo sagrado, lo corporal, lo arcaico y lo irracional. En este sentido, el viaje a México y el contacto con la cosmovisión indígena contribuyeron decisivamente a la formulación de su concepción del *Teatro de la Crueldad*, una propuesta estética que aspiraba a romper con las convenciones teatrales burguesas y restituir al arte escénico su función ritual, transformadora y vital. Para Artaud, el teatro debía volver a ser una ceremonia total, capaz de tocar las fibras más profundas del ser humano, trascendiendo el lenguaje discursivo y apelando a fuerzas elementales, muchas veces reprimidas por la cultura occidental. Así las cosas, este trabajo se ha propuesto trazar los puntos de convergencia entre el ritual del peyote y la revolución estética que supone el *Teatro de la Crueldad*, entendiendo ambos como mecanismos de transgresión de la conciencia ordinaria y de acceso a planos alterados de percepción. Al analizar los vínculos entre la vivencia chamánica y la praxis teatral artaudiana, la autora busca mostrar cómo la experiencia con los tarahumaras no fue simplemente una anécdota en la biografía del autor, sino un acontecimiento fundacional en su pensamiento y en su concepción del arte como acto de revelación y de ruptura con los órdenes establecidos.

III. La segunda sesión, “Lo extraño y lo extranjero: miradas entre dos mundos”, contiene dos subsesiones —“Migraciones y exilios” y “Miradas cruzadas”— y nueve ensayos.

Lilianet Brintrup Hertling, en su *Viajes a lo extraño y a la extrañeza: La puerta del Círculo Polar Ártico de Juvenal Acosta*, profundiza en la obra de este autor, y explora los conceptos de

lo “ajeno” y lo “desconocido” dentro de un universo marcado por la movilidad constante: viajeros, migrantes, inmigrantes, exiliados y refugiados que, en su tránsito, anhelan encontrar un espacio habitable, coherente y humano —quizá representado simbólicamente por el Círculo Polar Ártico. La obra se detiene en aquellas sociedades donde los llamados “invisibles” y “zombis” circulan con inquietante libertad, portando consigo una carga de violencia y desarraigo. Esta novela, de fuerte carga intertextual, destaca por su lenguaje cargado de giros marginales y por abordar con crudeza y lucidez las problemáticas más urgentes que aquejan tanto a la humanidad como al planeta en el siglo XXI. Con una mirada incisiva, Acosta traza una profunda reflexión sobre los individuos desplazados, aquellos marcados por la rareza de no pertenecer a ningún lugar y por el hedor inquietante del forastero. En su visión, todo migrante es percibido como un cuerpo ajeno, excluido y portador de una alteridad que incomoda.

En *De alteridades y otras extrañezas en el inmigrante italiano del cuento costumbrista venezolano* Mariarosaria Colucciello y Antonio Scocozza abordan el período desde las primeras migraciones italianas a comienzos del siglo XIX hasta las oleadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando la figura del inmigrante italiano ha despertado en la sociedad venezolana una actitud ambivalente, marcada por la sospecha y el recelo. Esta percepción negativa no solo se manifestó en el ámbito social, sino que encontró eco en la literatura, particularmente en el cuento breve, donde autores como Daniel Mendoza, Sales Pérez, José Rafael Pocaterra y Rómulo Gallegos plasmaron en sus obras, con distintos matices, una imagen distorsionada de la otredad italiana. A través de sus relatos, se construye una representación cargada de exotismo y desconfianza hacia lo peninsular, que a menudo se traduce en estereotipos extremos de extranjería, ajenidad y marginalidad. En este imaginario narrativo, el italiano aparece como un “buhonero” indeseado, figura asociada al comercio informal y a la precariedad; como un “musiú” tramposo y oportunista, símbolo de la astucia maliciosa del extranjero; y como un sujeto físicamente desmesurado, portador de rasgos considerados exagerados o grotescos. Esta caracterización refleja no solo la incompreensión del otro, sino también el temor a lo diferente, que se manifiesta en la construcción de una alteridad radical. La experiencia del migrante italiano se convierte, así, en un itinerario continuo de desplazamientos, rupturas y esfuerzos de integración. Su existencia se define por una constante tensión entre el desarraigo del lugar de origen y la dificultad de enraizarse plenamente en la sociedad de acogida. Este vaivén identitario sitúa al inmigrante en una suerte de limbo cultural, en una extranjería perpetua que lo margina tanto en su tierra natal como en el nuevo país. Es un sujeto atrapado en la paradoja de sentirse ajeno a ambos mundos, portador de una identidad fragmentada que lo condena a habitar los márgenes del reconocimiento.

Giuseppe D’Angelo, en *La doble extrañeza del italiano emigrado a Venezuela*, ofrece una reconstrucción detallada del fenómeno de la doble extrañeza vivida por los inmigrantes italianos en Venezuela, indagando en las múltiples capas de desarraigo y adaptación que marcaron su experiencia migratoria. A través de entrevistas realizadas a integrantes de la primera generación de migrantes provenientes de un pequeño pueblo del sur de Italia —quienes arribaron a Venezuela tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, en el contexto de la gran oleada migratoria hacia el país caribeño— se ha podido acceder directamente a sus voces, revelando los desafíos cotidianos, las ilusiones proyectadas y los anhelos que acompañaron su llegada a una tierra desconocida. Estos testimonios, de gran valor etnográfico, permiten comprender el impacto de una migración sin precedentes, llevada a cabo en ausencia de una red migratoria

previa que pudiera haber facilitado la inserción social, laboral y cultural en el país de destino. La carencia de vínculos comunitarios preexistentes obligó a muchos de estos migrantes a forjar su camino desde cero, enfrentando la hostilidad o la indiferencia del entorno, y viviendo una constante sensación de ajenidad tanto respecto a su país de origen como al de acogida. Asimismo, el estudio pone en evidencia las marcadas diferencias entre la primera generación de inmigrantes, la segunda —nacida ya en territorio venezolano, pero aún fuertemente ligada a las raíces italianas— y una tercera generación, que se percibe a sí misma plenamente venezolana y desvinculada en gran parte del legado cultural peninsular. Esta evolución generacional refleja el complejo proceso de integración, asimilación y transformación identitaria que acompaña a las comunidades migrantes en el transcurso del tiempo.

Marco Kunz, en *Travesías extrañas: cruces literarios de la frontera norte de México*, se ocupa de los vaivenes emprendidos por migrantes en busca de oportunidades laborales más allá de sus fronteras de origen. El acto de cruzar la línea fronteriza —ya sea de forma legal o clandestina— constituye un punto de inflexión cargado de tensión, incertidumbre y profunda carga simbólica. Este momento liminar suele representarse como una experiencia limítrofe que roza la muerte, funcionando como metáfora del tránsito hacia una existencia precaria, marcada por la alienación. El migrante, en muchos relatos, se estructura como una figura espectral, un “muerto en vida”, suspendido entre dos mundos: el que deja atrás y el que aún no le pertenece. A esta sensación de desarraigo radical se suma el extrañamiento lingüístico, que acentúa su vulnerabilidad, provocando una constante desorientación y una profunda sensación de no pertenencia. La lengua ajena, como barrera invisible pero insoslayable, refuerza el sentimiento de exclusión y desubicación, haciendo del migrante un ser desplazado no solo geográficamente, sino también simbólicamente. La ficción literaria emerge en este contexto como un espacio de escape, pero también de elaboración simbólica del trauma migratorio. En ella, la vivencia dolorosa del desplazamiento puede transformarse, mediante la imaginación narrativa, en paisajes mentales alternativos: visiones “eutópicas”, cuando permiten imaginar lugares de acogida y consuelo, o bien “distópicas”, cuando dan forma a escenarios opresivos, pesadillescos y asfixiantes, reflejo de la angustia y la desesperanza. Este ensayo examina las representaciones literarias de dichas travesías en las obras de destacados escritores mexicanos y chicanos —Juan Rulfo, Luis Spota, Édgar Omar Avilés, Miguel Méndez, Carlos Fuentes, Luis Humberto Crosthwaite y Heriberto Yépez—, cuyas narraciones exploran las múltiples dimensiones del éxodo migratorio: el dolor del desarraigo, la esperanza de reinención, y la inestabilidad identitaria que define al sujeto en tránsito.

En *La (re)construcción de la alteridad en el viaje de Peri Rossi*, Angela Sagnella se enfoca en el viaje obligado que emprende la autora uruguaya Cristina Peri Rossi en 1972 y que se convierte en una metáfora potente y paradigmática de la urgencia por construir un nuevo lenguaje —una arquitectura alternativa de palabras, narrativas y alegorías— capaz de contener, articular y hacer visible aquello que ha sido marginado o directamente expulsado por las fuerzas opresivas de las dictaduras del Cono Sur. En este contexto de exilio físico y simbólico emerge la necesidad de reinventar los códigos del decir, de recuperar las voces silenciadas por el aparato biopolítico que regula quién puede ser escuchado y quién puede existir en los márgenes del relato dominante. Peri Rossi, a través de su prolífica obra narrativa y poética, despliega un imaginario donde lo excluido cobra forma y densidad simbólica. Su escritura se convierte en un espacio de resistencia, un lugar donde lo anómalo, lo no normativo y lo excéntrico pueden

sobrevivir a las lógicas del disciplinamiento social. En este proceso de (re)construcción de la alteridad, la autora uruguaya da cuerpo a las llamadas “vidas desperdiciadas” —aquellas que, según la mirada hegemónica, carecen de valor o sentido—, ofreciéndoles no solo un lugar en el texto, sino también un horizonte de relectura política y existencial. Este artículo se propone indagar en algunas de las categorías disidentes que atraviesan la obra perirossiana y que, pese a su condición de marginalidad, producen una respuesta estética y contracultural intensa. Entre ellas destacan las subjetividades femeninas, atravesadas por tensiones históricamente silenciadas; los “locos” errantes que habitan navíos sin rumbo definido, símbolos de la inestabilidad psíquica y geopolítica; los cuerpos que se resisten a la normatividad impuesta por el hetero-capitalismo; y las ciudades liminales como Luzbel, espacios donde solo es posible existir en tránsito, en movimiento, en fuga. Por lo tanto, este trabajo también busca trazar un cartografía de esos “otros” modos de narrar la diferencia y la extrañeza, una modulación literaria que confronta la identidad normativa con lo excluido, y que propone un relato alternativo donde las sombras de la alteridad no son borradas, sino expuestas, nombradas y celebradas como formas legítimas de existencia.

A más de tres décadas de las conmemoraciones por los quinientos años de la llegada de los europeos a América, Maria Matilde Benzoni, en *La conquête de l'Amérique de Tzvetan Todorov. Una relectura entre la historia de la historiografía y la historia del tiempo presente*, se adentra en su lectura renovada, partiendo del análisis de los antecedentes intelectuales y contextuales que dieron lugar a la publicación original del libro en Francia en 1982, explorando su estructura interpretativa, las múltiples traducciones que lo llevaron a diversos públicos, y la repercusión que ha tenido en distintos campos del saber. También, la autora se interroga sobre cómo esta obra dialoga —y en ocasiones entra en tensión— con los debates historiográficos surgidos en las décadas posteriores, especialmente a la luz de los profundos reacomodamientos del orden mundial y del creciente reconocimiento de la pluralidad de memorias e identidades históricas. En este marco, adquiere particular relevancia la agencia histórica de los pueblos indígenas latinoamericanos, cuya visibilidad ha ido en aumento en el ámbito académico y político global. Finalmente, Benzoni plantea una reflexión crítica sobre la pertinencia del enfoque humanista de Todorov en el actual panorama universitario, marcado por la fragmentación del discurso público y la polarización ideológica, proponiendo su “humanismo bien temperado” como una posible vía para la reconstrucción de un pensamiento crítico, inclusivo y éticamente orientado.

Laura Luche, en *Lo extraño como espejo revelador de lo europeo: una lectura de El sueño del celta de Mario Vargas Llosa*, se adentra en el análisis de la famosa obra del recién fallecido Premio Nobel, que reconstruye, con rigor histórico y profundidad psicológica, el itinerario cognoscitivo y moral de Roger Casement. Diplomático británico y figura trágica del siglo XX, Casement se convierte en testigo directo de las atrocidades cometidas por las potencias coloniales europeas y sus corporaciones comerciales en territorios que, para ellas, eran apenas espacios de explotación y dominio: primero en el Estado Libre del Congo y, más tarde, en la Amazonía peruana. A través de una narración que oscila entre la denuncia y la introspección, Vargas Llosa ofrece una mirada crítica sobre los fundamentos del proyecto colonial occidental. El análisis textual que aquí se propone tiene como propósito principal evidenciar cómo la novela subvierte el imaginario tradicional del colonialismo, desmantelando la dicotomía entre civilización y barbarie. Aquello que los europeos proyectan sobre los pueblos colonizados como símbolo de atraso, irracionalidad, violencia o primitivismo —lo “otro”, lo “ajeno”, lo

“inhumano”—no constituye sino el reverso reprimido de su propia cultura. Lejos de ser una alteridad radical, lo salvaje aparece en el texto como una dimensión íntimamente ligada a la esencia misma de la civilización occidental, que, en ausencia de sus estructuras normativas —leyes, instituciones, sistemas de control—, revela su rostro más crudo y deshumanizante. Lo extraño, en esta lectura, se transforma en un dispositivo especular que permite a Europa confrontarse consigo misma. Así como el Dr. Jekyll descubre en la figura monstruosa de Mr. Hyde la encarnación de su propia sombra moral, Casement —y con él el lector— se ve obligado a reconocer que la violencia, la codicia y la brutalidad no pertenecen exclusivamente a lo “primitivo”, sino que habitan en el corazón mismo del proyecto civilizatorio. La novela, por tanto, no solo denuncia los horrores del colonialismo, sino que desenmascara la ilusión de superioridad ética y cultural sobre la que se sostiene.

Una Italia otra. Roma en los versos de Jorge Eduardo Eielson es el ensayo de Elena Ritonale. La autora se centra en el análisis del poemario *Habitación en Roma* del peruano Jorge Eduardo Eielson, abordando las tensiones estéticas, simbólicas y existenciales que atraviesan su escritura. La lectura propuesta se articula en torno a la dialéctica entre una Roma idealizada —la ciudad “pensada”, cargada de herencia clásica, espiritualidad y belleza atemporal— y una Roma concreta, contemporánea, transformada por los efectos del auge económico de la segunda posguerra y por la consolidación de una modernidad marcada por el consumo masivo y la espectacularización de lo cotidiano. En este contexto, la palabra poética se erige como un espacio de resistencia frente a los procesos de cosificación y banalización promovidos por el llamado “boom” económico italiano. El extrañamiento que Eielson experimenta ante esta Roma mercantilizada y hedonista se traduce en una poética de la dislocación, donde la ciudad deja de ser símbolo de elevación cultural para convertirse en escenario de alienación y pérdida de sentido. El poemario recurre, así, a un imaginario profundamente irónico y subversivo, poblado de imágenes absurdas, situaciones paradójicas y metáforas que, con frecuencia, involucran al cuerpo como territorio de conflicto y expresión última de lo humano. Estos procedimientos retóricos no solo encarnan una actitud irreverente frente a las estructuras del poder —tanto político, como simbólico—, sino que también evidencian la fragilidad y los límites de la palabra poética ante un mundo cada vez más regulado por la lógica del capital y la estética del consumo. En suma, *Habitación en Roma* se configura como una meditación crítica sobre la condición del poeta y del lenguaje en la modernidad tardía, así como sobre la posibilidad —siempre en disputa— de que la poesía conserve un lugar desde el cual interrogar, desestabilizar y, eventualmente, reconfigurar los discursos dominantes del presente.

En 1964: *Jorge Ibagüengoitia e Italo Calvino, extraños en La Habana*, para su estudio Maria Cristina Secci parte del año 2023 como efeméride doblemente significativa, es decir, el cuadragésimo aniversario de la muerte de Jorge Ibagüengoitia y el centenario del nacimiento de Italo Calvino, dos figuras clave en la literatura del siglo XX, cuyas trayectorias, aunque aparentemente divergentes, se cruzaron en un momento histórico particular. Su primer y único encuentro tuvo lugar en 1964, en La Habana, en el marco del Premio Casa de las Américas: Ibagüengoitia participaba como autor galardonado por su novela, mientras que Calvino integraba el jurado internacional. A partir de la extensa crónica que Ibagüengoitia redactó tras su estancia en Cuba —un texto cargado de observaciones perspicaces, momentos de desencuentro y apuntes ácidos sobre figuras como Roberto Matta, Ángel Rama y Paolo Gasparini— este ensayo se propone reconstruir el entramado de relaciones inesperadas que se tejieron entre

ambos escritores. Más allá del anecdotario, lo que aquí interesa es cartografiar un mapa simbólico de afinidades electivas, tensiones culturales y gestos literarios que, pese a no consolidarse en una amistad sostenida, revelan zonas de contacto estético, ideológico y narrativo entre Ibargüengoitia y Calvino. En esta aproximación, el análisis se orienta hacia la exploración de ecos cruzados: el uso del humor como herramienta de desmitificación, la crítica a los discursos heroicos de la historia oficial, la atención al detalle como gesto narrativo y, en última instancia, la vocación de ambos por transitar los márgenes del realismo sin renunciar a una aguda conciencia de su tiempo. Este estudio, por tanto, no solo recupera una coincidencia biográfica, sino que la convierte en punto de partida para indagar en una posible constelación de afinidades transnacionales y literarias.

IV. La tercera sesión, “Lo raro en las literaturas no miméticas”, presenta siete ensayos.

María Amalia Barchiesi, en *Aparatos de captura y sensorium de lo extraño: un itinerario por las letras hispanoamericanas*, expone un enfoque semiótico aplicado a un recorrido específico dentro de la literatura hispanoamericana, con especial atención a ciertos dispositivos de percepción sensorial y mecanismos de traducción de la alteridad que han marcado momentos clave en su desarrollo. El análisis aborda no solo las notables crónicas indígenas sobre la conquista de México, conocidas como la visión de los vencidos, sino también las descripciones casi fantásticas —y por momentos monstruosas— de la fauna americana realizadas por Gonzalo Fernández de Oviedo durante el periodo de la Conquista y la colonización. De la misma manera, la autora examina la irrupción de lo real maravilloso en la producción literaria cubana, entendida como una respuesta poética y política a la realidad insular, y, finalmente, explora las complejas manifestaciones de la literatura fantástica argentina en los siglos XX y XXI, donde lo insólito y lo especulativo devienen herramientas críticas para interrogar lo real.

En *¿Cómo se ‘hauntea’ un no-lugar? Burbujas cronotópicas y zonas weird en el ‘fantástico latinoamericano de la globalización’*, Gabriele Bizzarri se propone explorar el llamado “fantástico latinoamericano de la globalización”, un corpus en expansión conformado por textos no miméticos que, desde una hibridez intergenérica —que amalgama elementos del terror, la ciencia ficción y diversas vertientes del fantástico más o menos clásico—, se constituye como sistema en la medida en que administra, de manera deliberadamente alienante, los códigos de un mundo globalizado. El foco del análisis se halla en el comportamiento del espacio fantástico en el nuevo milenio, abordando un conjunto de autorías representativas del canon contemporáneo con el objetivo de esbozar una tipología que dé cuenta de la profunda reconfiguración de las fórmulas genéricas tradicionales. Estas últimas, enfrentadas a los procesos permanentes de desterritorialización y reterritorialización que modelan la “esfera” global según las exigencias del capital circulante, se ven vaciadas de sus coordenadas y oposiciones clásicas, dando lugar a una deriva de significados atópicos, inasignables y uniformemente desconcertantes. Además, el análisis se detiene también en las nuevas configuraciones de los paisajes que, en otros contextos, hubieran sido definidos como “locales”. Estos espacios, en virtud de la des-diferenciación contemporánea de categorías históricamente opuestas dentro del discurso geopolítico tradicional, se presentan hoy como escenarios ambivalentes, marcados por una contaminación irreversible y por una condición mutada, casi radiactiva. Tal transformación no solo refleja la omnipresencia tentacular del “problema” global que nos atraviesa y enreda, sino que también da cuenta de una combativa “identificación alterada”: una búsqueda paradójica de arraigo en lo

anómalo, un gesto de reterritorialización —o incluso de “indigenización”— de esa “zona weird” que visibiliza y, al mismo tiempo, subvierte estructuralmente las lógicas identitarias propias del capitalismo global. Desde esta perspectiva, se vislumbra uno de los núcleos políticos del “fantástico de la globalización”: su capacidad para articular especulativamente un “aquí” latinoamericano estratégico, desde el cual interrogar —y potencialmente reconfigurar— el mundo conocido.

Martín Lombardo, en *Ciencia, arte y literatura: nombrar lo insólito, construir y destruir mundos*, se centra en el análisis de dos novelas recientes que abordan, desde distintas coordenadas históricas y estéticas, las configuraciones de la alteridad en contextos fundacionales para los Estados modernos latinoamericanos. En *El ojo de Goliath*, Diego Muzzio despliega una compleja exploración de las teorías sobre las neurosis de guerra formuladas en las primeras décadas del siglo XX. La trama se articula en torno a un psiquiatra británico encargado del tratamiento de un compatriota que ha perdido la razón tras una inquietante estancia en un faro solitario en Ushuaia, en los confines australes del mundo. La novela combina así saberes científicos, paisajes extremos y subjetividades quebradas para construir una reflexión sobre la fragilidad psíquica en el marco del imperialismo y la modernidad técnica. Por su parte, *El peregrino transparente* de Juan Cárdenas se sitúa en la Colombia de mediados del siglo XIX y tiene como protagonista al pintor inglés Henry Price, integrante de la Comisión Corográfica, cuyo objetivo era cartografiar, clasificar y representar el territorio nacional y sus poblaciones en clave científica y artística. La novela examina los dispositivos de visualización y nombramiento que operan en la fundación simbólica del Estado, y cómo estos se entrelazan con procesos de exotización, invisibilización y control de lo otro. Ambas obras se articulan en torno a un conjunto de discursos —la ciencia, el arte, la geografía, la medicina, en particular la psiquiatría— que funcionan como aparatos de construcción y legitimación de la diferencia. Desde contextos históricos distintos pero convergentes en su vocación fundacional, las novelas indagan críticamente en los modos en que se produce y se gestiona la alteridad, revelando las tensiones entre representación, poder y subjetividad en el entramado de la modernidad latinoamericana.

En *Lo extraño familiar en el cuento* Guerra en los basureros de Guadalupe Nettel, Pablo Lombó Mulliert parte de Ciudad de México, que se configura como un entramado urbano complejo y multifacético, donde conviven realidades múltiples que a veces se rozan, se superponen o se ignoran mutuamente, generando un paisaje social y cultural profundamente fragmentado. En el seno de este caos metropolitano, marcado por contrastes extremos y dinámicas vertiginosas, lo extraño no se presenta como un elemento exógeno o marginal, sino que emerge desde el interior mismo de la urbe, como parte constitutiva —dolorosa y violenta— de su identidad. Esta paradoja ontológica —lo familiar que deviene inquietante— se manifiesta con particular intensidad en el cuento *La guerra en los basureros* de la escritora mexicana Guadalupe Nettel, una especie de plataforma desde la cual explorar las distintas modulaciones de lo extraño, no solo como categoría estética o narrativa, sino también como expresión sintomática de una experiencia urbana contemporánea marcada por la descomposición simbólica del orden cotidiano. Con base en estas especificaciones, el autor examina cómo lo extraño se manifiesta y se inscribe en el texto, y reflexiona sobre su potencial disruptivo a partir de una articulación teórica que cruza la ciencia cognitiva, los estudios animales y el pensamiento posthumanista. Desde esta intersección crítica, Lombó Mulliert piensa la reapropiación de lo cotidiano —su resignificación desde márgenes no antropocéntricos— como forma de resistencia frente a las

lógicas naturalizadas de lo hegemónico, revelando así los modos en que lo no humano, lo abyecto y lo periférico irrumpen en la escena narrativa para subvertir las jerarquías del sentido y de la percepción normada.

María Elizabeth Nuño Plascencia, en *“Salva el mar Caribe”: la amenaza ecopolítica en La mucama de Omicunlé de Rita Indiana*, propone una aproximación ecocrítica a esta obra, con el propósito de evidenciar cómo la amenaza que atraviesa la narrativa no se limita a una catástrofe natural, sino que se inscribe en una problemática profundamente ecopolítica: el deterioro medioambiental aparece como resultado directo de decisiones tomadas por quienes detentan el poder institucional y económico. A través de la configuración de un universo narrativo distópico, Indiana construye una crítica feroz a las lógicas extractivistas y militares que instrumentalizan el territorio y sus recursos en función de intereses estratégicos. En este sentido, el relato pone en escena diversos indicios de un inminente colapso ecosistémico, visibilizando la fragilidad de los sistemas naturales frente a la voracidad del capital y la irresponsabilidad política. Lo distintivo de la novela radica en su original arquitectura temporal: la posibilidad de intervenir el pasado mediante viajes temporales no solo reescribe la historia, sino que plantea una advertencia urgente sobre los efectos irreversibles de las decisiones presentes. La trama se centra particularmente en la amenaza latente del almacenamiento de armas biotecnológicas en regiones propensas a desastres naturales, lo que transforma el Caribe en una zona de riesgo crítico y simbólico. La misión del personaje principal —salvar el mar Caribe— se convierte así en una metáfora de la lucha por la preservación del planeta. *La mucama de Omicunlé*, en definitiva, se erige como una poderosa fábula política sobre el Antropoceno, en la que la ciencia ficción opera como herramienta de denuncia, de advertencia y de imaginación crítica ante un futuro cada vez más presente.

Tania Pleitez Vela, en *“Absurdos lógicos” en la correspondencia de Eunice Odio: ethos autorial y resistencia*, profundiza en la escritora costarricense Eunice Odio quien, en su correspondencia personal, ofrece un testimonio singular de su vida interior a través de relatos que oscilan entre lo insólito y lo místico: experiencias con presencias luminosas, apariciones de figuras santas y una inusual vitalidad de sus verduras, que —según afirma— se conservan intactas por mucho tiempo. Este artículo propone una lectura de estos episodios no como meras excentricidades, sino como manifestaciones de una poética vital que articula una forma de resistencia afectiva, estética y ontológica frente a la creciente deshumanización del mundo moderno. En el cruce entre lo íntimo, lo espiritual y lo fantástico, estos fragmentos epistolares delinean una posición autorial que, más allá de la literalidad, construye una respuesta subjetiva al desarraigo y a la experiencia del extrañamiento vivida por una identidad transterrada. En este marco, los llamados absurdos lógicos se revelan como mecanismos de reapropiación del sentido, dispositivos imaginativos que permiten a Odio configurar una visión alternativa de lo real. Su correspondencia se convierte así en un espacio de reencantamiento del mundo, donde lo fantástico no anula lo verdadero, sino que lo potencia, haciendo visible una lógica otra —afectiva, sensorial, sagrada— que subvierte los parámetros racionalistas del discurso dominante.

El último ensayo de esta sesión es aquel de Julio Prieto, *Una ética del desvío: viajes y errancias en la escritura de Sergio Chejfec*, que se propone examinar el papel del desvío como principio estructurante en la obra narrativa de este autor, allí donde el desplazamiento errático, la deriva por territorios desconocidos y los recorridos sin dirección definida no constituyen simples elementos argumentales, sino el núcleo de una estética del descentramiento. Tomando como

punto de partida el libro de relatos *Modo linterna* —y extendiendo el análisis hacia el conjunto de la producción narrativa y ensayística de Chejfec—, este estudio traza una genealogía de lo que podría denominarse el “viaje dislocado” en la modernidad literaria. Esta línea de filiación incluye figuras clave como el *flâneur* baudelairiano reinterpretado por Walter Benjamin, así como las narrativas periféricas y errantes de autores como Robert Walser y W. G. Sebald, cuyas escrituras no buscan capturar lo exótico, sino registrar el temblor de lo cotidiano, lo marginal, lo que apenas se percibe. El eje central de esta reflexión consiste en delimitar el tipo de extrañeza que produce este modelo de viaje, diferenciándolo de aquella maravilla que caracteriza las crónicas coloniales, los relatos ilustrados y las exploraciones románticas del Nuevo Mundo, y que en el siglo XX encuentra una continuidad estilizada en las poéticas del realismo mágico. Frente a estos imaginarios, la narrativa de Chejfec articula una experiencia de la alteridad mucho más tenue, casi imperceptible, pero profundamente desestabilizadora, anclada en prácticas de errancia, observación diferida y escritura de lo ilegible. En este contexto, el caminar sin rumbo se transforma en una forma de pensamiento, y la narración deviene herramienta para explorar una sensibilidad escurridiza, en sintonía con una constelación estética que caracteriza ciertas formas de la modernidad literaria latinoamericana. Así, Chejfec construye un proyecto de ficción documental que no pretende ofrecer certezas, sino dar cuenta del carácter efímero, difuso y volátil de la experiencia en un presente globalizado donde los grandes relatos han perdido su eficacia simbólica.

V. La cuarta sesión de este monográfico, titulada “Lo extraño en los discursos políticos y sociales”, contiene cinco ensayos. Simone Ferrari, en *Monos blancos: narrativas italianas del Chiapas rebelde (1994-2024)*, examina tres producciones narrativas de autoría italiana que abordan, desde diversas perspectivas, la insurrección zapatista de 1994. A partir de una introducción que plantea una contextualización tipológica del fenómeno denominado “novela de la rebelión zapatista” en el ámbito italiano, se articula un análisis centrado en las configuraciones enunciativas y en los dispositivos narrativos empleados para construir una aproximación literaria a la alteridad insurgente. El análisis se despliega en dos líneas complementarias. En primer lugar, recurriendo al concepto de “indigenización” del sujeto intercultural desarrollado por Rozental, se exploran las operaciones textuales mediante las cuales los autores italianos elaboran una voz narrativa solidaria y se posicionan frente al imaginario político y cultural del zapatismo. Se presta especial atención a las formas de mediación simbólica, las estrategias de autorización del discurso y los modos de legitimación de la enunciación desde una perspectiva eurooccidental que busca, paradójicamente, desplazarse hacia el otro. En segundo lugar, en el marco teórico que contempla la utopización literaria de los espacios indígenas y de las luchas revolucionarias, se examinan las distintas modalidades de representación del sujeto zapatista y del horizonte discursivo que encarna. En este sentido, el trabajo analiza cómo estas narrativas italianas negocian la distancia cultural y geopolítica, y de qué manera construyen un imaginario que oscila entre la idealización, la traducción simbólica y la proyección de utopías posibles sobre la alteridad subalterna. Este enfoque permite reflexionar críticamente sobre los límites y potencialidades de la literatura como espacio de encuentro —y a veces de apropiación— entre mundos culturalmente dispares, poniendo en tensión las asimetrías históricas que atraviesan las relaciones entre Europa y América Latina en el marco de la literatura comprometida.

Gladys Ilarregui, con *El extraño alfabeto de la muerte, activismo textil y violencia mexicana*

de Rosa Borrás quiere proponer una lectura crítica de la obra textil de Rosa Borrás, artista y activista radicada en Puebla, cuya práctica se inscribe en el entramado de las luchas por los derechos humanos en México. Su trabajo, atravesado por una fuerte dimensión política y memorial, se articula como una respuesta estética frente a la violencia sistemática y a la desaparición forzada de miles de personas en el país. A través del bordado y otras técnicas textiles, Borrás construye una cartografía sensible del dolor colectivo, visibilizando especialmente el destino de mujeres desaparecidas, sin omitir la tragedia compartida por hombres, niñas y niños también alcanzados por la impunidad. En el contexto latinoamericano —y global—, el bordado ha emergido como una forma de intervención política y de construcción de memoria, un gesto manual y meditativo que transforma el acto doméstico en archivo visual de resistencia. En esta tradición, la obra de Borrás se posiciona como un dispositivo contra el olvido, donde cada puntada opera como inscripción afectiva y reclamo ético. Más que simples objetos artísticos, sus piezas devienen relatos materiales que documentan y denuncian, entretejiendo biografía, duelo y testimonio. A través de una diversidad de soportes y técnicas, Borrás ensaya un recorrido interpretativo por las heridas abiertas del presente mexicano, ofreciendo una estética comprometida que, sin renunciar a la belleza, interpela directamente las estructuras de poder responsables de la violencia. Su obra, en este sentido, no solo da forma al sufrimiento silenciado, sino que reconfigura el espacio del arte como lugar de escucha, de memoria activa y de acción política. Bordar, en manos de Rosa Borrás, se convierte así en una práctica radical de cuidado, de visibilización y de justicia simbólica.

Graziano Palamara, en *Entre chisteras, barcos de guerra y ruanas. Lo extraño en el pleito diplomático más engorroso de las relaciones italo-colombianas* —ensayo basado en un corpus de fuentes diplomáticas, literarias y periodísticas—, reconstruye la cronología de la controversia internacional que, entre 1885 y 1911, estalló entre el Reino de Italia y la República de Colombia. El conflicto se originó cuando las autoridades conservadoras del Estado federal del Cauca acusaron al empresario italiano Ernesto Cerruti de haber colaborado con las fuerzas liberales sublevadas durante la más reciente guerra civil que sacudió al país. Ante la confiscación de sus bienes, Cerruti —antiguo militante garibaldino y próspero inmigrante en tierras colombianas— recurrió al amparo diplomático del gobierno italiano. Aquella solicitud fue el detonante de más de dos décadas de tensiones diplomáticas, amenazas de intervención armada y complejas gestiones por parte de cancillerías europeas y americanas, en un litigio que atravesó los límites de lo jurídico y lo político. La llamada “cuestión Cerruti”, aún escasamente explorada por la historiografía, permite desentrañar la noción de “extranjero” desde una triple dimensión. En primer lugar, como figura de la transgresión: Cerruti es percibido como aquel que, al involucrarse en un conflicto político interno, pierde la neutralidad que su estatus foráneo supuestamente le garantizaba. En segundo lugar, como sujeto rechazado: tanto el propio Cerruti como la comunidad italiana residente en Colombia fueron objeto de actos de hostilidad y discursos xenófobos, alimentados por el clima enrarecido que generó la controversia. Y, en tercer lugar, como asunto ajeno y perturbador: el litigio se convirtió progresivamente en una incomodidad diplomática de la que los distintos actores procuraron distanciarse, intentando borrar su memoria de los registros oficiales y del imaginario colectivo. Así las cosas, este estudio reconstruye la cronología del conflicto con una doble finalidad: por un lado, ofrecer una mirada integral sobre los mecanismos de confrontación y mediación entre Estados en el contexto latinoamericano de fines del siglo XIX; por el otro, proponer una reflexión crítica

sobre el carácter paradigmático del caso Cerruti en relación con la construcción simbólica de la otredad, en un espacio —América Latina— donde lo extranjero, lo foráneo y lo extraño se entrelazan históricamente con procesos de violencia, exclusión y olvido.

En *Ir a la guerra es descender a los infiernos. Imaginarios y mitos de la violencia en Colombia*, Diego Alexander Vélez Quiroz reconstruye el escenario sin precedentes de la violencia en Colombia en la década de 1980, marcado por la confluencia de múltiples actores armados que protagonizaron uno de los periodos más cruentos de su historia reciente. Todos ellos —el Ejército de Liberación Nacional (ELN), las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo (FARC-EP) y el Movimiento 19 de Abril (M-19), las fuerzas paramilitares como las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), los carteles del narcotráfico como los de Medellín y Cali y los cuerpos estatales como el Ejército y la Policía Nacional— disputaron de forma sangrienta el control del poder político, económico y territorial, sumiendo al país en una guerra irregular, extendida y brutal. La ferocidad de estos enfrentamientos generó un campo fértil para que tanto la literatura como el periodismo narrativo dieran forma a representaciones potentes y a veces épicas de los protagonistas de la violencia. De estos retratos emergen figuras que oscilan entre lo mítico y lo monstruoso, y que han sido relatadas a través de crónicas, novelas y testimonios que combinan lo documental con lo ficcional. Este trabajo se enfoca en un motivo narrativo particular que recorre estas representaciones: el instante fundacional en el que hombres y mujeres deciden abandonar la vida civil y adentrarse voluntariamente en la lógica bélica, cruzando el umbral que los conduce del mundo de la paz a la geografía infernal de las armas. Ese tránsito es configurado, en muchos textos, como un viaje iniciático, una especie de rito de paso que transforma radicalmente a quienes lo emprenden. Los relatos que dan cuenta de esta década, alimentados por el testimonio directo de quienes vivieron o protagonizaron esa violencia, han moldeado perfiles cargados de magnetismo y dramatismo: combatientes que encarnan ideales o resentimientos, comandantes investidos de autoridad casi mítica, operaciones militares cargadas de simbolismo, y respuestas que se construyen como gestos de heroísmo o venganza. En este contexto, el viaje hacia la guerra adquiere los rasgos de un mito moderno que permite comprender —y en ocasiones sublimar— las lógicas del conflicto armado. El análisis de este motivo revela cómo la narración de la violencia también puede funcionar como una forma de procesarla, resignificarla y, en ciertos casos, estetizarla.

El último ensayo de esta sesión es de Federica Zanella, *Hablar callando: relatos oníricos y violencia sexual en Rosa Cuchillo de Óscar Colchado Lucio*. La autora busca explorar el silencio y la invisibilidad de las mujeres víctimas de violencia sexual en los Andes, específicamente en el contexto del Perú entre 1980 y 2000. A pesar de que las víctimas raramente verbalizan esta violencia, la autora señala que aparece recurrentemente en narraciones míticas y oníricas, donde el dios de la montaña (Apu) seduce a las mujeres, llevándolas a un palacio en las alturas. El trabajo se centra en analizar la novela *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado Lucio, donde la protagonista queda embarazada debido a la seducción de este Apu, lo que remite tanto a la figura de la inmaculada concepción como al mito de Cavillaca, la diosa andina engañada. La autora reflexiona sobre cómo estas narrativas no solo evidencian el control social y la imposibilidad de expresión de las mujeres en una comunidad dominada por el silencio, sino que también revelan cómo los silencios de estas mujeres no son vacíos, sino que poseen una forma de resistencia activa, impregnada de agencia. En resumen, la autora desea mostrar cómo los silencios

femeninos en este contexto de violencia no deben ser entendidos solo como pasividad, sino también como un espacio potencial de resistencia y poder oculto.

VI. La quinta sesión, “Representar lo extraño: teatro, cine, artes visuales”, entrega cuatro ensayos.

Karín Chirinos Bravo, en *Lo extraño en la dramaturgia femenina transnacional de origen peruano: Kullervo de Maritza Núñez*, explora la presencia de lo extraño en la obra en cuestión. La autora indaga sobre los posibles vínculos entre la escritora peruana y el concepto de lo extraño a partir de su situación de escritora transmigrante, o sea, de alguien cuya existencia transcurre entre múltiples territorios, moviéndose constantemente de un país a otro. En este sentido, el viaje deja de ser un acontecimiento ocasional y excepcional, transformándose en una modalidad de vida continua, que no solo afecta la percepción de la autora sobre su propia identidad, sino que también influye profundamente en sus escritos, impregnándolos de sentimientos de nostalgia y de una tensión constante con las fronteras trazadas por los Estados-nación contemporáneos. Además, Chirinos Bravo estudia lo *weird* en la obra en cuestión con el propósito de señalar cómo la peruana emplea lo extraño para construir una poética única que le permita explorar su identidad como mujer, una identidad que está profundamente marcada por su origen y por su existencia fuera de los límites nacionales.

En *Del arrabal al conurbano: representaciones de lo extraño en la literatura y en la música argentina contemporánea*, Monica Fumagalli analiza la figura de lo extraño en la literatura y la música contemporáneas de Buenos Aires, poniendo énfasis en la perpetuación de una tradición que ha considerado a lo extraño —ya sea el indígena, el gaucho, el migrante o el villero— como una amenaza constante. A partir de los años 90, los individuos que comparten este estigma de extranjería comienzan a alzar su voz desde nuevas perspectivas. En una ciudad transformada en una especie de archipiélago urbano, estos sujetos habitan los tejados, como en *El aire* de Sergio Chejfec, o se refugian en las islas de un Delta fantástico, tal como se retrata en *Los acuáticos* de Marcelo Cohen. Se presentan a sí mismos como nómadas en Buenos Aires, en la misma línea que el personaje del “Juan sin cielo” del tango de Matías Mauricio, simbolizando su marginalidad y su lucha por una identidad propia en medio de la exclusión.

Chiloé, universo flotante de Isabel Liphay representa un viaje a Chile durante el estallido social de 2019, un país sumido en tensiones y transformaciones. Mientras Santiago y diversas provincias experimentan una creciente agitación, en Chiloé se conserva un espacio en el que el tiempo parece suspendido, donde la Fiesta de Caguach se erige como un testimonio de otra dimensión cultural y espiritual. A través de sus diversas obras, el investigador Renato Cárdenas Álvarez ilumina las complejas huellas de la colonización católica del siglo XVI, desentrañando la religiosidad popular que caracteriza a esta isla, así como el profundo arraigo del pensamiento mágico que sigue vivo en las tradiciones de Chiloé. Cárdenas ofrece una mirada esclarecedora sobre cómo estos elementos han perdurado y evolucionado, proporcionando claves para entender las tensiones entre la historia, la cultura local y las dinámicas sociales contemporáneas.

Héctor Manuel Perea Enríquez, en *Creación del sueño, vericuetos de la razón (Ramírez, Campobello, O’Gorman)*, se adentra en la biografía y el legado artístico de Martín Ramírez, Nellie Campobello y Juan O’Gorman, tres figuras excepcionales cuyas trayectorias, marcadas por enfoques artísticos disímiles y estilos eclécticos, deslumbran por la singularidad de sus obras, que, aunque a menudo inciertas en su recepción, resultan indiscutiblemente extraordinarias.

Además, este trabajo ofrece una reflexión profunda sobre la fase final de la producción creativa del pintor José Clemente Orozco, una etapa que lo conectó con un proyecto único en el ámbito mexicano. En paralelo, se aborda el fenómeno de la incomprensión social y cultural que oscureció la relevancia de estas voces y sus creaciones, apartándolos del lugar destacado que, por derecho propio, habían conquistado en la historia cultural de México y en el panorama internacional. Este análisis también pone de relieve las dinámicas que llevaron a estos artistas a la marginalidad, a pesar de la importancia trascendental de sus contribuciones.

Del Nuevo Mundo hasta la contemporaneidad *weird*, de lo exótico americano a la extranjería del migrante, este volumen recorre los caminos de lo extraño en la región latinoamericana. Lo hace a través de la literatura y otras artes, entrelazando política y poesía, y moviéndose constantemente entre el centro y los márgenes del canon y del continente. Sin pretender agotarlos, hemos querido mostrar la increíble riqueza de estos itinerarios mediante una multiplicidad de enfoques críticos. Sabemos que este trabajo solo es una orientación, pero confiamos en haber despertado el deseo de nuevas exploraciones y más estudios sobre los vastos y aún misteriosos territorios de lo extraño.

Bibliografía

- BIZZARRI, G., 2024, "Capitalizzare l'interruzione: il *weird turn* del romanzo postcoloniale ispanoamericano contemporaneo", en S. Carati *et al.* (eds.), *Poteri della lettura*, Padova, Padova University Press, pp. 47-72.
- CAMPRA, R., [1982] 2013, *America Latina: l'identità e la maschera*, Salerno, Arcoiris.
- FISHER, M., 2018, *Lo raro y lo espeluznante*, Barcelona, Alpha Decay.
- GIL, J., 1994, *Monstros*, Lisboa, Quetzal.
- LOVECRAFT, H.P., [1927] 1985, *Supernatural Horror in Literature*, en Id., *Dagon and Other Macabre Tales*, Panther, London, pp. 421-512.
- O'GORMAN, E., 1958, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ROJAS MIX, M., 1992, *América Imaginaria*, Barcelona, Lumen.
- RUIZ TRESGALLO, S., 2021, "La posesión de lo indómito: la construcción imaginaria de América en la iconografía y la cartografía del siglo XVI, *ILCEA*, n. 43 <http://journals.openedition.org/ilcea/13183>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ilcea.13183> (1 de octubre de 2025).
- WALDENDFELS, B., 2015, *Exploraciones fenomenológicas acerca de lo extraño*, Barcelona, Anthropos.
- , 2012 (julio-diciembre), "Fundamentos para una fenomenología de lo extraño", *Sincronía*, n. 62, pp. 1-14.
- , 1998, "La pregunta por lo extraño", *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, n. 32, pp. 85-98.

ENSAYOS

CARLO BASSO

Università degli Studi di Torino

El entramado intertextual de un episodio de cardiofagia en el *Persiles* de Cervantes: entre tradición literaria y crónicas del nuevo mundo

La última novela de Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional* ([1617] 1997), es sin duda una obra de viajes y viajeros: en los primeros dos libros de la obra, los protagonistas cumplen un recorrido por mar desde la isla de Thule hasta Portugal, cruzando las regiones septentrionales de Europa, y, en los últimos dos libros, viajan por tierra desde Lisboa hasta Roma. La elección de las tierras septentrionales como escenario de los primeros dos libros, donde se desarrollan sus aventuras más increíbles, no debe sorprender: aún en los siglos XVI y XVII las regiones del Septentrión de Europa seguían siendo casi desconocidas y varios relatos de viaje describían las maravillas que se podían encontrar en el Norte de Europa. Como afirma Isabel Lozano-Renieblas, reconocida especialista en el *Persiles*, «Cervantes se nutre del imaginario de la tradición viajera, que se había ido forjando en el medioevo, atraído por las posibilidades ilimitadas de lo maravilloso» (Lozano-Renieblas, 1999: 357): nuestra contribución se centrará precisamente en este tema, profundizando en un llamativo episodio de cardiofagia que se desarrolla en las primeras páginas de la novela de Cervantes.

Como es consabido, el *Persiles* empieza *in medias res* en una isla poblada por «unos bárbaros, gente indómita y cruel» (*Persiles*, I.2, 22)¹. Los bárbaros tienen la mala costumbre de sacrificar a todos los hombres que llegan a su isla y Periandro, quien se encuentra cautivo en la isla, está destinado al sacrificio ritual. En el primer episodio del libro, los bárbaros deciden sacar al joven de la mazmorra donde está cautivo y llevarlo, a través de una balsa, a la isla de los sacrificios. Sin embargo, durante el viaje, una tormenta imprevista derrumba la embarcación: los bárbaros mueren, mientras el joven sobrevive de manera milagrosa y llega cerca del navío del príncipe Arnaldo, quien lo rescata de las olas.

En el segundo capítulo, Taurisa, un personaje que se encuentra en el barco de Arnaldo, explica a Periandro la razón de la bárbara costumbre:

¹ Todas las citaciones del *Persiles* remiten a la excelente edición de la RAE, al cuidado de Laura Fernández, Ignacio García Aguilar, Carlos Romero Muñoz e Isabel Lozano-Renieblas (Cervantes, [1617] 2018).

[los bárbaros] tienen entre sí por cosa inviolable y cierta, persuadidos, o ya del demonio o ya de un antiguo hechicero a quien ellos tienen por sapientísimo varón, que de entre ellos ha de salir un rey que conquiste y gane gran parte del mundo; este rey que esperan no saben quién ha de ser, y para saberlo, aquel hechicero les dio esta orden: que sacrificasen todos los hombres que a su ínsula llegasen, de cuyos corazones, digo de cada uno de por sí, hiciesen polvos y los diesen a beber a los bárbaros más principales de la ínsula, con expresa orden que, el que los pasase sin torcer el rostro ni dar muestras de que le sabía mal, le alzasen por su rey; pero no ha de ser éste el que conquiste el mundo, sino un hijo suyo. También les mandó que tuviesen en la isla todas las doncellas que pudiesen o comprar o robar, y que la más hermosa dellas se la entregasen luego al bárbaro, cuya sucesión valerosa prometía la bebida de los polvos. Estas doncellas, compradas o robadas, son bien tratadas de ellos, que sólo en esto muestran no ser bárbaros (*Persiles*, I.2, 22-23).

Tras aprender que su querida Auristela sigue prisionera en la isla Bárbara, Periandro decide volver a la isla, esta vez disfrazado de mujer para eludir el sacrificio. Sin embargo, la hermosura de Periandro —cuyo aspecto, ya sea con prendas de hombre, ya con prendas de mujer, no deja de admirar a todos—, convence al gobernador de los bárbaros que ha llegado el momento de organizar el sacrificio que permitirá identificar al nuevo rey, quien tendrá que casarse con la supuesta mujer-Periandro. Entonces, el gobernador manda sacrificar a un hermosísimo joven quien, en realidad —nótese el cruce de disfraces—, no es nada menos que Auristela, en prendas de varón. Nadie, tampoco Periandro, se da cuenta de su real identidad:

El gobernador, con deseo de apresurar sus pruebas y dar felice compañía a Periandro, mandó que al momento se sacrificase aquel mancebo [Auristela], de cuyo corazón se hiciesen los polvos de la ridícula y engañosa prueba. Asieron al momento del mancebo muchos bárbaros; sin más ceremonias que atarle un lienzo por los ojos, le hicieron hincar de rodillas, atándole por atrás las manos, el cual, sin hablar palabra, como un manso cordero, esperaba el golpe que le había de quitar la vida (*Persiles*, I.4, 32).

Sin embargo, mientras «ya la sombra del cuchillo se señalaba en la garganta del arrodillado», la criada de Auristela, Cloelia, que se encontraba allí con ella, interrumpe la ceremonia para desvelar la verdadera identidad de quien estaba a punto de ser sacrificado, produciendo una confusión general que llevará a los bárbaros a disputarse a las dos mujeres (Auristela y Periandro) y a luchar entre sí, en una especie de guerra civil que permite a los protagonistas escaparse sin que nadie se dé cuenta de su huida.

El tema del canibalismo: fuentes y modelos

El episodio cervantino une varios elementos de diferente procedencia: encontramos los temas del “disfraz” y la agnición inesperada, procedentes de la novela griega, y también el sacrifi-

cio humano, tema recurrente que se encuentra en las obras de Heliodoro, Aquiles Tacio y Jenofonte de Éfeso y sobre el cual volveremos más adelante. El tema del canibalismo, al contrario, parece ajeno al mundo de la novela griega y también al mundo septentrional, hecho sobre el que ya los primeros editores modernos del *Persiles*, Schevill y Bonilla (1914), habían llamado la atención, señalando como posible fuente una crónica del Nuevo Mundo, en particular los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso (1609)². Entre los estudiosos más recientes, Diana de Armas Wilson (1991: 109-129) insiste en la procedencia americana del tema, interpretando la antropofagia en el marco de una dicotomía que Cervantes habría podido proponer entre el mundo bárbaro (el Norte de Europa) y el mundo civilizado (el Sur).

Por su parte, en su edición del *Persiles*, Carlos Romero Muñoz (Cervantes, [1617] 1997: 717) señala como posibles fuentes las *Cartas de relación* de Hernán Cortés (1519-1526) y, sobre todo, la exitosa *Historia general de las Indias* de Francisco López de Gómara, publicada en 1552 en Zaragoza, donde, en efecto, se encuentra un episodio parecido al del *Persiles* en la descripción de cómo los indios de Nicaragua sacrifican a los hombres:

El sacerdote que administra el oficio da tres vueltas alrededor del cativo, cantando en tono lloroso, y luego ábrelo por el pecho; rocíale la cara con sangre, sácale el corazón y desmiembra el cuerpo. Da el corazón al perlado, pies y manos al rey, los muslos al que lo prendió, las tripas a los trompetas, y el resto al pueblo para que todos lo coman. [...] Si el que sacrifican es comprado, sepultan sus entrañas con las manos y pies, metidos en una calabaza, y queman el corazón y lo demás, excepto la cabeza, entre aquellos árboles. Muchas veces sacrifican hombres y muchachos del pueblo y propia tierra, por ser comprados, ca lícito es al padre vender los hijos, y cada uno venderse a sí mismo, y por esta causa no comen la carne de los tales. Cuando comen la carne de los sacrificados hacen grandísimos bailes y borracheras con vino y humo (López de Gómara, [1552] 1922: II, 220-221).

Con respecto a los indios de Río de Palmas (Florida), Gómara escribe que «no lloran a los viejos. Entiérranse todos, salvo los físicos, que por honra los queman, y entretanto que arden, bailan y cantan. Hacen polvo los huesos, y guardan la ceniza para beberla el cabo del año los parientes y mujeres» (López de Gómara, [1552] 1922: I, 102). Entre las posibles fuentes, podríamos añadir una crónica que se encuentra en la enorme y exitosa colección de relatos de viajes publicada en Venecia por el humanista Giovanni Battista Ramusio entre 1550 y 1559 en tres volúmenes, una impresionante colección con mucha probabilidad conocida por Cervantes. En el último volumen se encuentra un texto anónimo de procedencia española, del cual se desconoce el original castellano, la *Relazione d'alcune cose della Nuova Spagna e della gran città di Temistitan Messico fatta per un gentiluomo del signor Fernando Cortese*. El autor anónimo describe bárbaros que veneraban a ídolos de esta forma: «Gli idoli che adoravano erano certe

² En su introducción al *Persiles*, Schevill y Bonilla escriben que, entre las obras «que mantienen estrecha conexión con elementos fantásticos y seudogeográficos del *Persiles*, debemos mencionar un importante grupo de autores que [...] pudieron sugerir, directa o indirectamente, algunos pasajes del *Persiles*. Trátase de los historiadores de Indias [...]. Entre los historiadores de Indias, Garcilaso de la Vega el Inca parece haber sido la fuente más accesible a Cervantes y más cercana al *Persiles*» (Schevill y Bonilla, 1914: 26-27).

statue della grandezza d'uno uomo e maggiori, fatte d'una massa di tutte le semenze che essi hanno e che mangiano, e le impastavano con sangue di cuori d'uomini» (Ramusio, [1550-1559] 1978-1988: VI, 357). Con respecto a los sacrificios, el autor describe así la liturgia de los rituales:

[...] viene il sacrificatore, che non è il minor ufficio fra loro, e con un rasoio di pietra che taglia come se fosse di ferro, però assai grande, come un gran coltello, e in tanto quanto uno si farebbe segno di croce gli dà con esso nel petto e glielo apre, e gli cava il cuore così caldo e bollente: il quale piglia incontanente il sommo pontefice, e con il sangue d'esso unge la bocca del loro idolo principale, e subito getta di quel sangue verso il sole o alcuna stella (se è di notte), e dopo ungano la bocca agli altri idoli di pietra e di legno che essi hanno, e la cornice della porta della cappella dove sta l'idolo principale. Dipoi abbruciano il cuore, riserbando la polvere d'esso per gran reliquia, e similmente abbruciano il corpo del sacrificato, e la polvere d'esso conservano in un altro vaso separato da quel del cuore. Altre volte gli sacrificano per punti e ore, e arrostitiscono il cuore, e le ossa delle gambe o braccia, involti in molte carte, le conservano per una gran reliquia (Ramusio, [1550-1559] 1978-1988: VI, 360).

Cabe señalar que referencias a caníbales se encuentran en varias crónicas del Nuevo Mundo, impulsadas por el mismo Cristóbal Colón, quien de hecho inventa el mito de los caníbales en América: según leemos en su diario de navegación, conocido a través de la transcripción de Bartolomé de las Casas en el llamado *Diario de a Bordo*, el viernes 23 de noviembre de 1492, el almirante escribía que en las Pequeñas Antillas había «gente que tenía un ojo en la frente, y otros que se llamaban caníbales, a quien mostraban tener gran miedo. Y des que vieron que lleva este camino, dice que no podían hablar porque los comían y que son gente muy armada» (Colón, [1492-1493] 1985: 128). Y poco después añadía que «el Almirante dice que bien cree que había algo de ello [es decir, caníbales], mas que, pues eran armados, sería gente de razón, y creía que habrían captivado algunos y que, porque no volvían a sus tierras, dirían que los comían. Lo mismo creían de los cristianos y del Almirante al principio que algunos los vieron» (Colón, [1492-1493] 1985: 128).

En la *Apologética historia sumaria* ([1566] 1967), el mismo Bartolomé de las Casas reconocía que casos de caníbales eran testimoniados desde la antigüedad:

No sé si los caribes destas tierras que della están inficionados pueden llegar a más, ni a tanto, puesto que si es verdad todo lo que dellos los nuestros dicen, no es en ellos chica, sino grande; solo quiero que cojamos de aquí, que no fueron estas gentes solas en este pecado, y que así como Cristo y su sancta iglesia a las otras no menospreciaron, y con la predicación de la fe aquellos vicios dejaron, como dice Eusebio y abajo se mostrará, por la misma manera nosotros a éstas ni debemos menospreciar, considerando que quizá tiene la divina Providencia entre ellos muchos y muy muchos predestinados, que sin alguna duda tiene al fin de salvar. Y en cuanto lo que toca al principal propósito que traemos de la gobernación, sintamos también que aquellas costumbres corruptas en los que

las padecen no derogan, como ni a las antiguas y modernas de otras partes, a saberse bien gobernar (Casas, [1566] 1967: 356)³.

Pese a la postura de Las Casas sobre el tema de la antropofagia, que legitimaba la necesidad de convertir a los nativos para sacarles de la bárbara costumbre, estas líneas nos permiten precisar un aspecto muy importante: el tema de la antropofagia estaba presente en la cultura occidental ya siglos antes de las crónicas del Nuevo Mundo, ya que, como es notorio, «los conquistadores traían consigo un conjunto de paradigmas grecolatinos y medievales que definían la otredad (y la identidad)» (Jáuregui, 2008: 52).

En la historia de la humanidad, siempre se ha caracterizado a la gente que se percibía como “bárbara”, o como extraña, por ser capaz de los comportamientos más infames y terribles, especialmente en relación con los tabúes humanos, como el incesto y, precisamente, el canibalismo. En lo exótico se ubicaba lo ilícito y todo lo que era exótico y era ilícito suscitaba un interés casi morboso.

La mitología griega, quizás no por casualidad, se origina en un episodio de antropofagia: Crono, padre de Zeus, come a sus propios hijos. Además, hay otros episodios parecidos a lo largo de la mitología y épica antigua: Tiestes que come, sin saberlo, a sus propios hijos matados por Atreo; el ciclope Polifemo que come a los compañeros de Ulises en la *Odisea* y el episodio ovidiano de Procne y Filomela⁴, solo para nombrar algunos. Hablaban de caníbales también importantes fuentes científicas y filosóficas antiguas (Sanz, 2013; 2018): en el séptimo libro de su *Ética Nicomáquea*, Aristóteles da noticia de la costumbre de algunos pueblos salvajes del Ponto quienes comen carne humana ([IV siglo a.C.] 1985: 301) y lo mismo señalan en el mundo latino Plinio el Viejo, en la *Historia naturalis* ([77-78 d.C.] 1995-2010, [77] VI, 53 y también VII, 9 y VII, 11-12), y Solino, en la *Collectanea rerum memorabilium* (III siglo d.C.). En particular, la obra de Solino —conocida en el siglo XVI gracias a la traducción de Cristóbal de las Casas (*De las cosas maravillosas del mundo*, 1573)— refiere que «en la parte de Asia se cuenta entre los Antropófagos los Esedones, los cuales asimismo se ensucian con el abominable manjar de carne humana» (Solino, 1573: 57v). Además, Solino relata que

tienen costumbre de celebrar el mortuorio de sus padres con cantos, y juntándose en compañía los más cercanos parientes; despedazan con los dientes los cuerpos muertos y, avueltas de la carne de su ganado, se los comen. Adornan también con oro las calaveras suyas y sírvense dellas para beber (Solino, 1573: 57v-58r).

Poco después, describiendo otros pueblos antropófagos cercanos, Solino habla de los Escitas afirmando que

³ Véase, además, el capítulo 90 de la *Apologética historia* (Las Casas, [1566] 1967: 466-471) y, también, el capítulo 142 del tercer libro de la *Historia de las Indias* (Las Casas, [1875] 1965: 326). Sobre el tema de los caribes antropófagos en las crónicas del Nuevo Mundo y, en particular, en las obras de Las Casas, cfr. Helminen (1989).

⁴ El episodio ovidiano de Procne y Filomela (o Progne y Filomena) deja su huella en el Siglo de Oro español, tanto en textos poéticos (*La Filomena* de Lope de Vega), como en obras de teatro (como las tragicomedias homónimas de Juan de Timoneda, Guillén de Castro y Rojas Zorrilla).

tienen más ásperas costumbres: viven en cuevas, los vasos que tienen para beber son, al contrario de los que tienen los Esedones, hechos de las cabezas de sus enemigos. Son amigos de guerras: beben la sangre de las heridas de los que han muerto. Aquel es más honrado que más hombres tiene muertos, y entre ellos es infame el que ninguno ha muerto. Establecen las treguas bebiendo y brindando entre sí sangre (Solino, 1573: 58r)⁵.

El hecho de que las regiones orientales fueran pobladas por antropófagos estaba garantizado también por otros textos muy populares, como en el *Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandeville. En su relato, Mandeville cita a los caníbales de Dudín, en las Islas de Andamán y Nicobar, en India, que matan a los enfermos y luego «tajan su cuerpo en piezas y mandan pedir que todos los amigos vengan a comer de este muerto, y hacen venir a todos los juglares que ellos puedan encontrar. Y lo comen con gran fiesta y con gran solemnidad» (Mandeville, [siglo XIV] 2014: 418).

La ceremonia fúnebre de los caníbales de Dudín recuerda la costumbre escita descrita por Johann Boemus en su miscelánea *Omnium Gentium Mores, Leges et Ritus* (1520), traducida al castellano por Francisco de Támara y publicada, junto con una relación de las Indias original del autor, con el título de *El libro de las costumbres de todas las gentes del mundo, y de las Indias* (1556):

El término y espacio de la vida destos, ninguno lo tiene determinado, porque luego que alguno dellos se hace viejo, sus parientes y amigos juntándose todos, lo matan y sacrifican con algunas ovejas y lo cuecen. Y después comen de aquella carne en un combite que hacen y esta manera de muerte se tiene entre ellos por muy bienaventurada (Boemus, [1520] 1556: 182r).

La descripción de los Escitas propuesta en la miscelánea de Támara retoma varios elementos tradicionales, añadiendo, sin embargo, detalles nuevos:

La mayor parte de los Scythas se gozan de matar hombres. Y se tiene por costumbre que el primero hombre que cualquiera dellos toma y prende en la batalla, bebe su sangre y todos los que mata ofrece y presenta las cabezas dellos al Rey, porque, quitando la cabeza, es participante de qualquier despojo que le quitare y, de otra manera, no. [...] Una vez cada año, todos los Príncipes de aquellas regiones convidan a todos los de su valía y, en la comida, mezclan sangre con vino en aquellas tazas, y desto beven todos los que han muerto por su mano alguno de sus enemigos. Y el que ninguna cosa señalada destas ha hecho, no gusta dello, mas antes sin honra alguna se asienta apartado de los otros, lo qual se tiene entre ellos por una grande afrenta (Boemus, [1520] 1556: 179r-179v).

⁵ En el *Quijote* (II, 68), los caballeros enviados por los duques para sacar a don Quijote del mundo bucólico que había elegido convirtiéndose en pastor llaman a Quijote y Sancho «trogloditas», «bárbaros», «antropófagos» y «citas», es decir, «escitas» (Cervantes, [1617] 2018: 1068).

Parece muy interesante la prueba de fuerza a la que los escitas se someten entre sí, marginando a quienes no participan con gusto en el macabro banquete.

A partir de estos ejemplos, podemos hacer algunas consideraciones acerca del sacrificio en el *Persiles*. Como ya señalaba Lozano-Renieblas (1998: 138), aunque el tema de la antropofagia y de la extracción del corazón sea frecuente en los historiadores de Indias y, como hemos analizado, también en las fuentes clásicas griegas y latinas, ningún relato contiene un rito parecido al de los bárbaros descritos en el *Persiles*. Con respecto a los posibles modelos, no hay ceremonias religiosas que acompañen el ritual, que, además, no se produce junto con fiestas, bailes y música como en los ejemplos citados: Cervantes escribe explícitamente que el bárbaro sacrificio se produce «sin más ceremonias que atarle un lienzo por los ojos». Además, el narrador añade que ganará la prueba quien coma el corazón «sin torcer el rostro ni dar muestras de que le sabía mal», es decir, la costumbre bárbara está asociada con una prueba de fuerza que no se encuentra en las descripciones de los caníbales del Caribe y que aparece solo en la de los escitas de las regiones orientales descritos por Támara.

El tema de la prueba conectado con el del sacrificio humano se encontraba ya en el modelo literario del *Persiles*, es decir, en la novela griega. El ejemplo más famoso es el sacrificio organizado en el final de las *Etiópicas*, que representa la última prueba a la que se enfrentan los protagonistas. De hecho, el rey de Etiopía desea sacrificar a Teágenes y Cariclea para agradecer a sus dioses la victoria militar, y los dos protagonistas logran sobrevivir únicamente gracias a la anagnórisis de Cariclea como hija del propio rey. Después del reconocimiento, como significativa señal de civilización, el rey decide que en su país ya no se realizarán sacrificios humanos.

Otro episodio, quizás el más representativo, se encuentra en *Leucipe y Clitofonte* de Aquiles Tacio. En el tercer libro, ambientado en Egipto, unos bárbaros sacrifican a Leucipe. Aunque en realidad descubriremos que se trata de una puesta en escena, la descripción es muy interesante:

uno de los mancebos, haciéndola [a Leucipe] inclinar boca arriba, la ató a unos palos, al modo que los pintores pintan a Marsias ligado a un árbol; después, tomando un cuchillo, se le metió en el corazón y, rompiendo, la abrió hasta el vientre. Salieron fuera de su lugar los interiores y, poniéndolos sobre el altar y fuego, después de asados, dio a cada uno su parte, comiéndola el Capitán y los soldados que estaban mirándolo (Tacio, 1617: 45-46)⁶.

Un caso de canibalismo se produce también en otra obra, parodia de la novela griega, las *Historias fenicias* de Loliano, que nos ha llegado en unos pocos fragmentos y que Cervantes no podía conocer, pero que merece la pena citar. En un fragmento, leemos que el protagonista mata a un hombre, le arranca el corazón y, después de asarlo, lo reparte en partes iguales entre sus compañeros que se lo comen, después de hacer un juramento:

⁶ El episodio no se encuentra en la refundición de *Leucipe y Clitofonte* realizada por Alonso Núñez de Reinoso y publicada en Venecia con el título *Los amores de Clareo y Florisea y los trabajos de Isea* (1552), ya que —como es consabido— cuando empezó a escribir su obra, Reinoso conocía solo la versión italiana de Ludovico Dolce (*Amorosi ragionamenti*, 1547), falta de los primeros libros, incluso el sacrificio ritual. Cervantes, sin embargo, podía leer la obra completa de Aquiles Tacio a través de la traducción italiana de Francesco Angelo Coccio, *Dell'amore di Leucippe et di Clitophonte*, publicada por primera vez en 1551 y reimpresa varias veces a lo largo del siglo XVI. Sobre la redescubierta de la novela griega y la difusión en la España del Siglo de Oro, véase González Rovira (1996).

desnudo, con un cinturón rojo púrpura en la cintura, y tirando boca arriba el cuerpo del muchacho le hizo un corte golpeándole y le sacó el corazón y lo puso al fuego. Luego, recogiendo el corazón ya asado, lo cortó en dos mitades. La parte de arriba la roció de harina de cebada y la impregnó de aceite, y cuando ya la tuvo suficientemente preparada la repartió entre los iniciados y, cuando todos tuvieron su parte les ordenó jurar por la sangre del corazón [...] que ni iban a desertar ni a hacer traición, aunque fuesen llevados a prisión o sometidos a tortura, ni aunque les sacasen los ojos. Y se comieron la mitad del corazón que quedaba (Mendoza, 1979: 380).

El texto de Loliano junta el tema de la prueba de fuerza (aquí, un juramento) con el tema de la antropofagia, en particular de la cardiofagia, que hasta ahora se ha considerado solo de forma parcial, aunque representa un aspecto fundamental en el ritual de los bárbaros del *Persiles*.

El tema literario de la cardiofagia

El esquema narrativo del corazón comido o devorado tuvo una difusión sin precedentes a lo largo de toda la Edad Media, desde finales del siglo XII hasta más allá del siglo XVI (Di Maio, 1996; Riquer, 2007)⁷. Entre los muchos ejemplos posibles, solo me limito recordar el *Lai de Guirun* cantado en el *Tristan* de Thomas; el sueño de Dante Alighieri en su *Vita nuova* (III), donde ve a su querida Beatriz comer a su corazón; la vida del trovador catalán Guillem de Cabestany, que Boccaccio toma como argumento en el *Decamerón* (IV, 9), en la misma jornada donde aparece otra historia de corazón comido, la famosa novella de Tancredi y Ghismunda (IV, 1); y, por fin, la novella LXII del *Novellino* (Rossi, 1983). En la literatura española del Siglo de Oro, el motivo literario se encuentra en textos como el *Amadís de Grecia* (1530) de Feliciano da Silva (II, 24), los *Coloquios satíricos* (1553) y el *Olivante de Laura* (1564) de Antonio de Torquemada⁸. Se trata de un tema que, de manera paródica, Cervantes aborda también en el episodio quijotesco de la cueva de Montesinos (*Quijote*, II, 23), donde el simulacro de Durandarte recuerda a Montesinos que, en el momento de su muerte, le había pedido que le arrancase el corazón y se lo llevase a su amada Belerma como ofrenda de amor y el caballero le contesta relatando su expedición, describiendo que «había sacado de la mitad del pecho, con una pequeña daga, el corazón de su grande amigo Durandarte y llevádole a la señora Belerma, como él se lo mandó al punto de su muerte», añadiendo que le había echado un poco de sal en el corazón «porque no oliese mal» (Cervantes, [1605-1615] 2015: 724-725).

Mirando con detenimiento el esquema del corazón comido, sin embargo, nos percatamos de que poco tiene que ver con las conductas antropófagas consideradas hasta ahora, incluso el

⁷ En su *Motif Index* ([1932-1936] 1955-58) Stith Thompson recoge el motivo del corazón comido en el lugar Q.478.1 (*The Eaten Heart*).

⁸ La escena de cardiofagia descrita con palabras truculentas en los *Coloquios* de Torquemada representa una buena muestra del motivo literario: «la Crueldad, abriendo con su espada mi lado sinistro, comenzó con Belisia a beber la sangre que por la herida salía, y metiendo por ella sus manos, sacaron mi corazón, dándome tan áspero y terrible dolor que aún agora en pensarlo me desmayo, y ambas con muy gran ferocidad y agonía daban en él con sus dientes muy grandes bocados, como si de rabiosa hambre estuvieran atormentadas» (Torquemada, [1553] 2011: 332).

ritual del *Persiles*: se trata, según la define Vincensini (1991: 457), de «la vengeance cannibale d'une perturbation matrimoniale» y «ce n'est pas l'ingestion de chair humaine qui constitue en soi la figuration spécifique du motif».

Quizás sea necesario buscar otro camino, proporcionado por el episodio quijotesco del corazón de Durandarte: Montesinos añade un detalle más al discurso sobre el corazón de Durandarte diciendo que «en verdad debía de pesar dos libras, porque, según los naturales, el que tiene mayor corazón es dotado de mayor valentía del que le tiene pequeño» (Cervantes, [1605-1615] 2015: 725). Aquí encontramos otro aspecto de la simbología del corazón, que no pertenece al habitual tema del corazón como órgano del amor desarrollado por el amor cortés, sino como órgano de fuerza y valentía. Bien mirando, este último aspecto acerca el episodio quijotesco al mundo de la épica donde se encuentra el tema del corazón arrancado (Denis, 1998), que me parece relacionado de alguna forma con el corazón devorado propuesto por Cervantes en el *Persiles*. En el cantar de gesta *Garin le Loherenc* (siglo XII), el motivo se desarrolla de esta forma:

Le cuer del ventre entre ses mains a pris, [6126]
s'en fiert Guillaume de Monclin enz el piz:
"Tenez, vasax, le cuer vostre coisin,
or le poez et saler et rostir!" [6129]
(*Garin le Loherenc*, [siglo XII] 1996: 250)⁹.

Como señala Denis (1998: 98), «arracher le coeur de l'adversaire et faire allusion à une préparation culinaire qui envisage sa consommation semble représenter une insulte de choix dans le monde de l'honneur guerrier et féodal». De hecho, en varias culturas antiguas, tanto occidentales como orientales, comer el corazón significaba apropiarse de la fuerza de la persona, según el pensamiento que determinadas calidades morales y físicas se puedan transmitir a través del contacto (o de la comida, en este caso), lo que James Frazer llamaba 'magia simpática o simpatética' ([1944] 2011). Por ejemplo, en la mitología griega, según una versión del mito del segundo nacimiento de Dionisos, Zeus se tragó el corazón de Dionisos, matado por los Titanes y después le engendró nuevamente en Semele o, según otra versión, que el corazón fue pulverizado y dado en una poción a Semele, que de ese modo le concibió. El ya mencionado Solino, hablando de los Escitas, explica que traen fuerza bebiendo la sangre de los enemigos matados.

Ese poder de la sangre no estaba conectado solo con los antropófagos: ya Celso afirmaba que la sangre encerraba dentro de sí algo que podía dar fuerza a quien lo bebiera (fin del siglo I a.C., comienzos del I d.C.), escribiendo en el *De medicina* que, para curar la epilepsia (*morbis comitialis*): "quidam iugulate gladiatoris calido sanguine epoto tali morbo se liberarunt" (III, 23), tradición que señala también Plinio el Viejo en su *Naturalis historia* (libro XXVIII).

La creencia de que comer corazón permitiría absorber alguna característica del propietario del órgano se encuentra también en la mitología nórdica: por ejemplo, Sigfrido, matando al dragón Fafnir, guardián del tesoro de los Nibelungos, se baña con su sangre y se vuelve invul-

⁹ «[Después de arrancarlo] del pecho, tomó el corazón en sus manos y lo lanzó al rostro de Guillaume de Monclin [gritándole]: "Aquí tienes, joven, el corazón de tu amigo, podrás salarlo y asarlo"», traducción mía.

nerable; luego, comiendo su corazón asado adquiere la capacidad de entender a las aves y, a través de ellas, consigue el poder de la clarividencia. Aunque Cervantes muy probablemente no conocía la historia de Sigfrido, las leyendas nórdicas habían dejado huellas en España e Italia a través de la *Gesta Danorum* de Sajón Gramático, donde, por ejemplo, se describe el encuentro del rey Hadingo con Odino (I, vi, 7-9), quien lo invita a beber sangre de león para acrecer su fuerza, declamando el siguiente poema:

[...] viribus in rabidum totis assurge leonem,
 qui captivorum iactare cadavera suevit,
 inque truces armos validis conare lacertis
 et cordis fibras ferro rimare patenti.
 Protinus admissa vapidum cape fauce cruorem
 corporeamque dapem mordacibus attere malis.
 Tunc nova vis membris aderit, tunc robora nervis
 succedent inopina tuis solidique vigoris
 congeries penitus nervosos illinet artus.¹⁰
 (Saxo Grammaticus, [siglo XII] 1993: 46-47)

También la *Historia de gentibus septentrionalibus* (1555) de Olao Magno, obra que vehiculiza la cultura septentrional en el sur de Europa y que Cervantes conocía muy bien, se habla precisamente de este tema: Olao refiere la costumbre septentrional de beber la sangre de los osos matados porque se creía que la sangre de estos animales aumentaba la fuerza física (V, 16).

El uso en la literatura del siglo XVI de la metáfora del “corazón devorado” en el sentido de apropiación de calidades de otra persona parece confirmado por otro ejemplo. En la colección de relatos de viaje de Ramusio ([1550-1559] 1978-1988), ya citada antes, hay una crónica del Nuevo Mundo escrita por un francés, pero solo conocida en la versión italiana de Ramusio (*Discorso d'un gran capitano di mare francese*), dirigida en contra de las exploraciones portuguesas. El autor anónimo dice que, aunque los portugueses sean el más pequeño pueblo en el mundo, lo que ya han conquistado no lo consideran suficiente para satisfacer su codicia, y le parece al autor que han bebido polvo de corazón de Alejandro Magno, que les causa tanta codicia:

quantunque essi siano il più picciolo popolo del mondo, non gli par però che quello sia davanzo grande per sodisfare alla loro cupidità. Io penso che essi debbano aver bevuto della polvere del cuore del re Alessandro, che li causa una tal alterazione di tanta sfrenata cupidità, e pare a loro tenere nel pugno serrato quello che essi con ambedue le mani non potriano abbracciare (Ramusio, [1550-1559] 1978-1988: VI, 919).

¹⁰ «Levántate con todas tus fuerzas contra el león rabioso que está acostumbrado a lanzar los cadáveres de los cautivos, y comprueba la fuerza de tus músculos contra sus garras feroces y abre las fibras del corazón con una espada afilada. Inmediatamente, acerca tu boca y aspira la sangre tibia y desgarras la carne con tus mandíbulas afiladas como si fuera un banquete. Entonces, tus miembros tendrán nueva fuerza, tus nervios recibirán inesperado vigor y una acumulación de energía fortalecerá profundamente tus músculos», traducción mía.

A través de estos ejemplos, me parece que el motivo del corazón comido por los bárbaros del *Persiles* adquiere otro significado. “Comer el corazón” o “beber ceniza o polvo de corazón”, en su función de prueba para averiguar la valentía de quien se enfrenta con ella y, al mismo tiempo, de medio para transmitir propiedades del hombre a quien pertenecía el corazón, seguía siendo fecundo motivo literario en la Europa del siglo XVI. Además, el tema del sacrificio humano (y del canibalismo ritual) no era extraño a la novela griega, uno de los modelos literario del *Persiles*. Por tanto, las fuentes del episodio del *Persiles* no se tienen que buscar necesariamente en supuestos caníbales del Nuevo Mundo, ya que una tradición muy amplia nos permite hipotetizar que ya existía una “cardiofagia europea”, “oriental” e incluso “nórdica” que Cervantes podía sin duda conocer y aplicar al extraño mundo septentrional del *Persiles*.

Bibliografía

- ARISTÓTELES, [IV siglo a.C.] 1985, *Ética Nicomáquea*, ed. de E. Lledó Íñigo y trad. de J. Pallí Bonet, Madrid, Gredos.
- ARMAS WILSON, D. de, 1991, *Allegories of Love: Cervantes's "Persiles and Sigismunda"*, Princeton (New Jersey), Princeton UP.
- BOCCACCIO, G., [1349-1351] 2013, *Decameron*, ed. de A. Quondam, M. Fiorilla y G. Alfano, Milano, BUR.
- BOEMUS, J., [1520] 1566, *Omnium Gentium Mores, Leges et Ritus*, trad. es. de F. Támara, *El libro de las costumbres de todas las gentes del mundo, y de las Indias*, Amberes, Martín Nucio.
- CASAS, B. de las, [1875] 1965, *Historia de las Indias*, ed. de A. Millares Carlo, 3 Vols., México, Fondo de Cultura Económica.
- , [1566] 1967, *Apologética historia sumaria*, ed. de E. O'Gorman, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- CASTRO, G. de, 1618, *Progne y Filomena*, en *Primera parte de las comedias de Don Guillén de Castro*, Valencia, Felipe Mey.
- CELSE, A. C., [siglo I d.C.] 1985, *Della Medicina*, trad. it. de A. del Lungo, Firenze, Sansoni.
- CERVANTES, M. de, [1605-1615] 2015, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de F. Rico, Madrid, Real Academia Española.
- , [1617] 1997, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de C. Romero Muñoz, Madrid, Cátedra.
- , [1617] 2018, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. de L. Fernández, I. García Aguilar, C. Romero Muñoz e I. Lozano-Renieblas, Madrid, Real Academia Española.
- COLÓN, C., [1492-1493] 1985, *Diario de a bordo*, ed. de L. Arranz, Madrid, Historia 16.
- CORTÉS, H., [1519-1526] 2015, *Cartas de relación*, ed. de Á. Delgado, Madrid, Editorial Castalia.
- DANTE, A., [1292-1294] 2015, *Vita nuova*, ed. de M. Grimaldi y D. Pirovano, Salerno, Salerno Editrice.
- DE RIQUER, I., 2007, *El corazón devorado. Una leyenda desde el siglo XII hasta nuestros días*, Madrid, Siruela.
- DE ROJAS ZORRILLA, F., 1640, *Progne y Filomena*, en *Primera parte de las comedias de Don Francisco de Rojas Zorrilla*, Madrid, María de Quiñones.
- DE SILVA, F., 1530, *Crónica del muy valiente y esforzado príncipe y Caballero de la Ardiente Espada Amadís de Grecia*, Cuenca, Cristóbal Francés.
- DE TIMONEDA, J., 1564, *Tragicomedia llamada Filomena*, Valencia, Joan Mey.
- DE VEGA CARPIO, L., 1621, *La Filomena, con otras diversas rimas, prosas y versos*, Madrid, Viuda de Alonso Martín.

- DENIS, F., 1998, "Coeur arraché / coeur mangé: modulations", *Études Littéraires*, 31.1, pp. 95-106.
- DI MAIO, M., 1996, *Il cuore mangiato. Storia di un tema letterario dal Medioevo all'Ottocento*, Milano, Guerini e Associati.
- DOLCE, L., 1547, *Amorosi ragionamenti nei quali si racconta un compassionevole amore di due amanti*, Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari.
- FRAZER, sir J. G., [1944] 2011, *La rama dorada: magia y religión*, ed. de R. Fraser y trad. es. de Ó. Figueroa Castro, México, FCE.
- Garin le Loherenc*, [siglo XII] 1996, ed. de A. Iker-Gittleman, 3 Vols., Paris, Honoré Champion.
- GONZÁLEZ ROVIRA, J., 1996, *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos.
- HELMINEN, J.-P., 1989, "¿Eran caníbales los caribes? Fray Bartolomé de Las Casas y el canibalismo", *Ibero-Americana, Nordic Journal of Latin American Studies*, 19.1, pp. 45-56.
- JÁUREGUI, C. A., 2008, *Canibalia. Canibalismo, calibalismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- LÓPEZ DE GÓMARA, F., [1552] 1922, *Historia general de las Indias*, 2 Vols., Madrid, Calpe.
- LOZANO-RENIEBLAS, I., 1998, *Cervantes y el mundo del Persiles*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- , 1999, "La tradición de los libros de viajes medievales en el *Persiles* de Cervantes", en *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. por J. R. Fernández de Cano y Martín, Toboso, Ayuntamiento del Toboso, pp. 347-352.
- MANDEVILLE, J., [siglo XIV] 2014, *El libro de las maravillas del mundo, llamado selva deleytosa y viage a Jerusalem, Asia y África*, ed. de J. M. Díaz-Regañón de Teresa, San Lorenzo de El Escorial, Creación.
- MENDOZA, J. (ed. y trad. de), 1979, *Caritón de Afrodísias: "Quéreas y Calíroe"; Jenofonte de Éfeso: Efesiácas; Fragmentos novelescos*, Madrid, Gredos.
- Novellino*, [siglo XIV] 2008, ed. de V. Mouchet, Milano, BUR.
- OLAO MAGNO, 1555, *Historia de gentibus septentrionalibus*, Roma, Giovanni Maria de Viotti.
- PLINIO EL VIEJO, [77-78 d.C.] 1995-2010, *Historia natural*, trad. es. de A. Fontán et alii, Madrid, Gredos.
- RAMUSIO, G. B., [1550-1559] 1978-1988, *Navigazioni e viaggi*, ed. de M. Milanesi, 6 Vols., Torino, Einaudi.
- ROSSI, L., 1983, "Il cuore, mistico pasto d'amore: dal *Lai de Guirun* al *Decameron*, *Romanica Vulgaria*, 6, pp. 28-128.
- SANZ, D. F., 2013, "El fenómeno del canibalismo en las fuentes literarias grecorromanas: su mención en la mitología y la filosofía antigua", *Emerita*, 81, pp. 111-135.
- , 2018, "El fenómeno del canibalismo en las fuentes literarias grecorromanas: su mención en la historiografía", *Myrta*, 33, pp. 199-234.

SAXO GRAMMATICUS, [siglo XII] 1993, *Gesta dei re e degli eroi danesi*, ed. de L. Koch y M. A. Cipolla, Torino, Einaudi.

SCHEVILL, R. y BONILLA, A., 1914, "Introducción", en M. de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Vol. 1, Madrid, Bernardo Rodríguez, pp. 5-46.

SOLINO, 1573, *De las cosas maravillosas del mundo*, trad. es. de C. de las Casas, Sevilla, Alonso Escribano.

TACIO, A., 1617, *Leucipa y Clitofonte*, trad. es. de D. de Ágreda y Vargas, Madrid, Juan de la Cuesta.

THOMAS, [siglo XII] 2014, *Tristano e Isotta*, ed. de F. Gambino, Modena, Mucchi.

THOMPSON, S. ([1932-1936] 1955-1968), *Motif Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 6 Vols., Copenhagen, Rosenkilde and Bagger.

TORQUEMADA, A., [1553] 2011, *Coloquios satíricos*, ed. de R. Malpartida Tirado, Málaga, Anejos de Analecta Malacitana.

---, 1564, *Historia del invencible caballero Don Olivante de Laura*, Barcelona, Claude Bornat.

VINCENSINI, J.-J., 1991, "Figure de l'imaginaire et figure du discours. Le motif du 'Coeur Mangé' dans la narration médiévale", en *Le «cuer» au Moyen Âge: Réalité et Senefiance*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, pp. 439-459.

YOLANDA FERNÁNDEZ MUÑOZ

Universidad de Extremadura

Grandes viajes de Theodor De Bry: América y el discurso de lo extraño

Introducción

Lo desconocido, diferente o exótico ha fascinado desde siempre al ser humano y ha estimulado su imaginación hasta extremos casi ilimitados. Esto explica que el mundo “civilizado”, independientemente de su etapa histórica, se haya convertido en un foco constante de leyendas fantásticas o seres prodigiosos, cuando las fronteras son más remotas e inexploradas, trasladando hacia ellas todo un mundo de creencias extrañas, animales fabulosos y seres híbridos o monstruosos (García, 1997: 337).

En ese sentido, uno de los objetivos del proyecto *Monumenta Iconográfica Americana*¹ del grupo de Investigación “Extremadura y América”, se orienta precisamente en la búsqueda, recopilación y análisis de diferentes acervos documentales y bibliográficos, nacionales e internacionales, con el objetivo de crear una gran base de datos de carácter enciclopédico sobre la imagen de América en los tiempos de la modernidad y la contemporaneidad. Un repertorio iconográfico americanista, que pretende ofrecer un recorrido visual desde las cartas ilustradas de Colón impresas en 1493 hasta la imagen del continente americano que se ha proyectado en el arte, el cine, la prensa gráfica u otros medios tradicionales de comunicación del siglo XX (Fernández y Díaz, 2020: 79). Parte de este proyecto es el trabajo que a continuación presentamos.

Resulta llamativo que, aunque cambien los escenarios, un buen número de seres y prodigios que pueblan los misteriosos confines de la tierra, representados en numerosas imágenes de la época moderna, siguen siendo, tras un proceso de adaptación, los mismos que ya fueran mencionados en los relatos de viajeros, geógrafos o historiadores clásicos. Destacan entre ellos grandes escritores como Heródoto, Plinio el Viejo, Agustín de Hipona o Isidoro de Sevilla, y textos medievales como el *Libro de las maravillas del mundo* o *Viajes de Juan de Mandeville*

¹ Con el título *Monumenta Iconográfica Americana: la imagen de América y sus ecos en el patrimonio extremeño*, este proyecto fue concedido en el marco de las Ayudas destinadas a la realización de proyectos de investigación en los centros públicos de I+D+I de la Comunidad Autónoma de Extremadura en la convocatoria 2020 (IB20133).

([1356] 2002), que influirán en trabajos posteriores como *América* ([1590-1634] 1997) de la serie “Grandes Viajes” de Theodore de Bry, un grabador y editor flamenco que muestra la llegada al Nuevo Mundo a través de imágenes.

Para revelar lo desconocido, a veces utiliza representaciones que tratan de explicar lo nunca visto en formas comprensibles y accesibles a la visión, que no proporcionan un reflejo exacto y a veces tienden a la abstracción. Siempre se silencia algún detalle o transmiten un mensaje parcial que, sin embargo, intenta cifrar la totalidad (Sebastián, 1992: 2). A pesar de ello, las imágenes son aproximaciones subjetivas, modos de ver, que surgen en un contexto sociohistórico y cultural muy complejo, como sucede en el siglo XVI. Además, según nuestra condición humana, a veces solo somos capaces de captar las realidades por medio de imágenes. Si bien es cierto que en muchas ocasiones la aparición de los prodigios surge de la incapacidad de los cronistas o viajeros para describir de forma objetiva realidades nuevas, la recuperación de monstruos o seres extraños suele responder a razones menos ingenuas. A veces el concepto de monstruosidad aplicado al ser humano consiste no sólo en desviaciones físicas, sino también éticas y morales de la norma establecida, vinculándose en ocasiones en el ámbito cristiano con la noción de pecado (Carreño, 2008). El monstruo se convierte así en “el otro”, el extranjero, el bárbaro pagano, con un aspecto y unas costumbres execrables para la sociedad occidental², diferentes a las de los europeos (Wilson, 1993), cuya exterminación se llega a convertir en un deber y se utiliza como un pretexto para legitimar la conquista de nuevos territorios y someter a sus habitantes (García, 1997: 338). En otras ocasiones, el prodigio se convierte en un elemento propagandístico, en un factor de exotismo y asombro que emplean aventureros y conquistadores para llamar la atención sobre sus viajes y conquistas, y facilitar así la consecución de nuevos fondos para futuras expediciones, o para la venta de nuevas ediciones de libros, como sucede en el caso que analizamos.

El éxito de la obra de Theodor de Bry superará de forma extraordinaria tanto los contenidos como la calidad de los grabados representados hasta la fecha en una colección de viajes. Este inmenso programa gráfico se extenderá a lo largo de 44 años, desde 1590 a 1634, en dos grandes series: *Viajes a las Indias Occidentales* (América) ilustrada con 340 grabados distribuidos en catorce libros y *Viajes a las Indias Orientales* (África y Asia) con un total de 271 imágenes en once volúmenes. Las imágenes fueron editadas en diferentes entregas, muchas de ellas coloreadas. Se publicaron inicialmente en latín y alemán, pero su éxito obligó a sucesivas traducciones a otras lenguas.

En cuanto al contenido, se trata de una narración secuencial a la que dieron continuidad los herederos del autor, especialmente su hijo Johann Théodore (1561-1623).

La obra americana de De Bry se desarrolla en tres momentos diferentes frente al nuevo continente (Elliot, 1997): el primero de ellos muestra a los indígenas de forma idílica y tiende a la construcción del “buen salvaje”; la segunda etapa, elaborada a partir del relato del alemán Hans Staden sobre los tupinambas de Brasil, prestará especial atención a la dimensión caníbal de los indígenas, exponiendo una visión más sombría de éstos; y una tercera fase (en la que se

² «Enumerar lo monstruoso no nos interesa por lo pintoresco, sino por lo emblemático, porque son expresión del pecado de ser lo otro. Si el nombre se aplica al ente cuyas costumbres o cuya morfología se aparta de nuestras normas estéticas o éticas, aplicado al hombre, toma el sentido de lo extraño, extranjero... Los monstruos forman parte de una información general de lo extraño, proporcionada por escritores y cartógrafos. Introducen el exotismo y simbolizan el paganismo» (Rojas-Mix, 1992: 66-67).

incluye su edición (1597) de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, de Bartolomé de las Casas de 1522) mostrará la violencia hispana hacia la población indígena del nuevo continente³.

Pero el éxito de esta obra también tiene que ver con el momento, la calidad y la cantidad de las imágenes impresas. Aunque en las primeras crónicas e informes de viajes de las expediciones europeas de exploración y asentamiento en el Nuevo Mundo, como en las *Cartas que anunciaron el descubrimiento de las Indias* de Colón (1493); la *Historia general de la Indias* de Oviedo y Valdés (1535); la *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos que devoran hombres en la América del Nuevo Mundo*, Hans Staden ([1557] 1983); *Singularidades de la Francia Antártica*, de André Thevet [1558] 1995 o *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil*, de Jean de Léry (1578), entre otros, se incluyen algunos dibujos, las pinturas a partir de las cuales se puede iniciar una verdadera etnografía visual del continente americano son las de John White y Jacques Le Moyne. Parece ser que estas acuarelas fueron duplicadas por De Bry en sus primeros grabados sobre América, pues nunca viajó a las Indias (López, 2011:15). En ellos se documenta el país y a los habitantes de Virginia y Florida, aunque son mucho más convincentes etnográficamente por tener una mayor claridad que las anteriores y un fuerte sesgo europeo (Honour, 1975a: 70), por extraños que parezcan sus peinados u ornamentos. De Bry muestra a los naturales como seres semicivilizados que viven en ciudades amuralladas, al igual que podría hacerlo cualquier sociedad occidental, y sólo la desnudez de los personajes delatará su identificación. A su vez, los grabados están basados en los relatos de viajeros como Thomas Harriot y Sir Walter Raleigh⁴, que describen los paisajes, las costumbres y los pueblos del Nuevo Mundo.

Por tanto, la *América* de Theodor de Bry es una narración secuencial seriada con la que el autor alcanzó un gran éxito por sus grabados adaptados al gusto europeo, y su enorme popularidad «nos permite afirmar que la América de los europeos de los siglos XVII y XVIII fue la América de De Bry» (Elliott, 1997: 7).

A partir de entonces se empezaron a estereotipar las representaciones de los indios en Europa. Las imágenes más abundantes y difundidas sobre los aborígenes del Nuevo Mundo mostraban a un grupo de caníbales desnudos, ataviados con algunas plumas sobre el cuerpo y acompañados por el arco y las flechas. Además de estas imágenes, encontramos la representación gráfica de unos seres extraños, utópicos, a veces irracionales y hasta monstruosos, o costumbres primitivas, violentas e ilógicas a los ojos de los europeos, que se ubicaron en el recién descubierto continente americano. Destacamos entre todos ellos los grabados ilustrados por el Taller de Bry que aparecen al final de los textos a modo de apéndices e iluminan su serie *América*, más conocida como los *Viajes a las Indias Occidentales*.

³ Publicado en 1552 por el fraile dominico español Bartolomé de las Casas, este libro hace una minuciosa descripción de los episodios de malos tratos y atrocidades cometidos contra los nativos de todos los rincones de América, de forma dura y realista.

⁴ Harriot viajó por América en la expedición de Walter Raleigh entre 1585 y 1586 y su relato de viaje, *Brief and True Report of the New Found Land of Virginia* (1588), contiene un estudio etnográfico de los indígenas norteamericanos que influyó mucho en exploradores y colonos posteriores.



01



02

01. "Retrato de una doncella de los Pictos", Theodor De Bry, 1997, *América (1590-1634)*. Ed. Siruela. España.
 02. "Retrato de un hombre de los Pictos", Theodor De Bry, 1997, *América (1590-1634)*. Ed. Siruela. España.

Imagen clasicista o eurocéntrica del mundo indiano según De Bry

El contexto legendario que se desarrolló en torno al "descubrimiento" de América fue magnificado por el taller de Theodor de Bry. La apertura del Atlántico coincidió con un momento de transición entre la Edad media y la Moderna, y De Bry utilizará una imagen clasicista del mundo indiano, a pesar de su deformación inicial, representando los "indios" a la griega, desnudos y apolíneos, frente a los europeos ataviados con barrocas vestiduras, como en el grabado "El sacrificio del hijo primogénito". El paisaje y las formas arquitectónicas tampoco pertenecen a la realidad que vive entonces este continente. Parece como si estuviéramos ante una ciudad tardomedieval o renacentista, con la utilización de amplios espacios interiores, arcos, bóvedas o cúpulas⁵, que sería inconcebible en un originario y natural paisaje americano. De

⁵ "Francisco Pizarro manda ahorcar al rey Atahualpa pese a haber prometido lealtad y honestidad". Lámina XI de *Americae Pars Sexta*, Frankfurt, 1596.

esta manera, se intentaba contribuir a una mejor comprensión cultural de un fenómeno ajeno, comparable a un universo ya conocido, aunque alejado en el tiempo⁶.

Sin embargo, la otredad será pensada también en términos monstruosos, interpretada mediante mitos y figuras de personajes relevantes de la Mitología clásica. Nos referimos a las ilustraciones que representan escenas alegóricas de los descubrimientos de Magallanes y Colón en el cuarto libro o *Americae Pars Quarta*, publicadas en Frankfurt en 1594, para los que tomará como modelo las composiciones que Johannes Stradanus había dibujado en 1589 como recuerdo de los viajes de exploración iniciados por Américo Vespucio (Keazor, 1998: 134). Dioses como Júpiter, Teseo, Apolo o Hércules aparecen representados como personajes esenciales en la imagen de “Colón. Descubridor del Nuevo Mundo” (lámina IV).



03



04

03. “Colón. Descubridor del Nuevo Mundo”. Theodor de Bry. Lámina IV de la *Americae Pars Quarta*. Frankfurt, 1594.

04. “Descubrimiento del mar de Magallanes”. Theodor de Bry. Lámina XV de la *Americae Pars Quarta*. Frankfurt, 1594.

El almirante se presenta como un héroe, acompañado por una serie de monstruos marinos fabulosos y otros elementos extraños. Al fondo aparece Poseidón con su tridente montado sobre la concha de Venus, arrastrada por unos caballos marinos que forman el cortejo y anuncian su llegada con el sonido de las caracolas, mientras Artemisa, la diosa de la caza, porta los atributos que la caracterizan, un gran arco y el carcaj de flechas (Bueno, 2010: 95), que más tarde se asociarán con la imagen alegórica de América. Finalmente, dos nereidas o ninfas forman parte del cortejo y otros seres marinos completan la escena. Se trata de un encuentro inspirado por numerosas leyendas que se difundieron en aquel momento a través de los grabados, representando los misterios y dificultades que entrañaron los viajes trasatlánticos. Esta misma tipología la encontramos en las imágenes del “Descubrimiento del mar de Magallanes” o “Mar del Sur” (Lámina XV de *Americae Pars Quarta*) o “Américo Vespucio”, repletas de misteriosas leyendas que en ocasiones impulsaron a los navegantes a embarcarse más allá de lo conocido.

⁶ Con respecto al manierismo de De Bry, Gloria Déak lo relaciona con el idealismo intercultural temprano del autor, por oposición al eurocentrismo de algunos cronistas editados por él (Déak, 1992).

Monstruos fabulosos y otros seres extraños

El “extraño mundo” americano también será representado en la obra de Theodor de Bry con una serie de razas marginales o insólitas criaturas que surgen de la imaginación del mundo antiguo. Entre ellos encontramos: monstruos marinos, blemios, gigantes, cíclopes, seres deformes o cinocéfalos.

Son muchas las leyendas que surgen entorno a los grandes monstruos marinos y peces exóticos que sembraron el terror de navegantes y convirtieron el mar en un escenario lleno de misterios. Entre ellos destacan los peces voladores que con sus enormes aletas podían llegar a volar, tal como recogen cronistas e ilustradores como De Bry, que en su lámina II de *Americae Pars Quarta* representa algunos de estos peces de enorme tamaño, cuando en realidad no superaban los 30 cm. Entre sus láminas hay que destacar otras especies, como los tiburones con sus grandes mandíbulas, cocodrilos, ballenas o dragones marinos colosales, comparados con las embarcaciones.

Todos estos monstruos marinos formaron parte del imaginario gráfico de los grabadores e impresores de la época, similares a la figura de la serpiente o el dragón medieval, como se percibe en la lámina VII de la *Americae Pars VIII* (1599) o en la lámina IV de *Americae Pars Décima* (1619) titulada: “De cómo los españoles fueron recibidos por los indios en otro lugar y de las serpientes que allí comen”, inspirada en un fragmento de la Carta de Américo Vespucio de 1504:

Saltamos a tierra y nos fuimos por un camino que conduce al bosque, y a un tiro de ballesta encontramos sus cabañas, en donde había hecho grandes hogueras, y dos de ellos estaban cocinando sus viandas y asando muchos animales y varias clases de peces; donde vimos que asaban un cierto animal que parecía una serpiente, salvo que no tenía alas, y de aspecto tan feo que nos maravillamos muchos de su deformidad (Vespucio, [1504] 1985: 85).



05



06

05. “De cómo los españoles fueron recibidos por los indios en otro lugar y de las serpientes que allí comen”. Theodor de Bry. *Americae Pars Décima*, Lámina IV, 1619.

06. “Encuentro con sirenas”. Theodor de Bry, *Americae*, 1619.

Otro de los personajes marinos fabulosos más conocidos y admirados por su extraordinaria belleza son las sirenas. Criaturas deslumbrantes, aunque temidas por los poderes que se les atribuían, eran capaces de seducir con su espléndida figura y sus voces melodiosas dejando a los viajeros prendados de ellas. Según López de Gómara, en su *Historia General de las Indias*, su aspecto físico difería de unas a otras⁷: «una es medio pez y medio mujer, otra es medio ave y medio mujer, otra medio caballo y medio mujer» (1556: 73). Por su parte, San Isidoro de Sevilla comenta lo siguiente: «Las sirenas se dice que son tres, en parte mujer y en parte ave, con alas y uñas, cantaba una con su voz, y las demás con flauta y lira, y de esta manera atraían a los incautos navegantes, que se estrellaban contra las rocas» ([556-636] 2004: 885). Las sirenas míticas en Europa eran seres híbridos de mujer y de ave parecidas a las arpías. Esta referencia arcaica se irá transformando hasta que en época preclásica pasaron a identificarse con náyades y nereidas. La leyenda de Áptera en Creta nos remite a esa transmutación de mujer-ave a mujer-pezu, que será el tipo de sirena “importada” a América. En ocasiones, aparecen representadas con un tamaño similar a los hombres como en el “Encuentro con sirenas” de Theodor de Bry, y en otras sorprenden por su escala junto a las embarcaciones europeas, como sucede en *Theatrum Orbis Terrarum* del cartógrafo Abraham Ortelius (1570), o en la *Americae sive quartae orbis partis nova et exactissima descriptio* de Diego Gutiérrez (1562).

Una de las bestias más llamativas para la mente humana son los blemios. Una raza mitológica de hombres sin cabeza de tradición romana, que tienen los ojos en los hombros y la boca en el tórax, cuya fuente de información original es la *Historia Natural* de Plinio el Viejo. Sus noticias serán transmitidas por otros autores como los viajes de Hakluyt (1589)⁸, que serán las fuentes directas de De Bry para su representación de América. Estos seres los encontramos también en el libro de Marco Polo sobre *las maravillas del mundo*, donde se representan diferentes razas etíopes en un paisaje caracterizado por cuevas, rocas, colinas y picos montañosos. Por su parte, en los *Viajes de Juan de Mandeville* se hace una descripción fisonómica de estos extraños seres: «en otra isla, hacia el Mediodía, viven gentes de feísima y malvada naturaleza, ya que ni ellos ni ellas tienen cabeza, sino la cara en medio del pecho, con los ojos por los hombros y en medio de los pechos la boca torcida como una herradura» (Mandeville, [1356] 2002: 208).

La primera referencia de su existencia en América aparece en un mapa del cartógrafo Piri Reis en 1513. Más tarde, el holandés Levinus Hulsius llevó a cabo una versión ilustrada de los viajes de Walter Raleigh por la Guayana, editada por primera vez en Nürember en 1599, y en su capítulo VI aparece un grabado realizado por Jodocus Hundius de la tribu de los *Ewipanoma*, donde se muestra a los acéfalos armados con arcos y flechas delante de su poblado (Raleigh, 1599). Una representación muy similar aparece en el libro VIII de Theodor de Bry junto a una amazona, como una ilustración marginal del mapa de la Guayana (1599). Sobre la figura encontramos la siguiente inscripción “Un hombre de la tierra Iwipanoma sin cabeza”.

⁷ En su forma europea original, las sirenas míticas eran seres híbridos de mujer y de ave parecidas a las arpías. La referencia arcaica iría transformándose hasta que en época pre-clásica pasaron a identificarse con náyades y nereidas. La leyenda de Áptera en Creta nos remite a esta transmutación de mujer-ave a mujer-pezu. La sirena importada a América es esta última. Este trozo aparece igualito en el párrafo a continuación (Revilla Orías, 2012).

⁸ *The principall navigations, voyages, traffiques and discoveries of the English nations, made by sea or overland*, obra de singular rareza escrita por Richard Hakluyt e impresa en Londres por George Bishop y Ralph Newberie en 1589, es la primera edición de uno de los textos fundacionales de la literatura de viajes, junto con la obra del veneciano Giambattista Ramusio, *Delle nauigationi et viaggi* (1554).

Por su parte, la imagen de la amazona es uno de los temas más difundidos del mundo clásico, que se extenderá hasta la Edad Media y será una figura esencial en grabados de los exploradores que llegaron a América. Cristóbal Colón se deja seducir por esta quimera y relata en su cuarto viaje la creencia de su existencia y su búsqueda incansable tras recibir noticias de su existencia: «De la isla de Matinino dijo aquel indio que era toda poblada de mujeres sin hombres, lo cual el Almirante mucho quisiera por llevar diez que a los Reyes cinco o seis de ellas» (Colón, 2006: 147). Gaspar de Carvajal, uno de los supervivientes de la expedición por el río Amazonas, llegó a hablar de su existencia en la *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana* ([1542] 1942) y presenta a las Amazonas como mujeres muy blancas y altas, con el pelo muy largo y entrenzado y revuelto a la cabeza, además de ser «muy membrudas y andan desnudas en cueros, tapadas sus vergüenzas, con sus arcos y flechas en las manos, haciendo tanta guerra como diez indios» ([1542] 1942: 33). Por su parte, Levinus Hulsius también las representa en dos grabados de su estudio *Brevis & admiranda descriptio Regni Guianae, auri abundantissimi, in America*, ilustrada por Nuremberg en 1599.

Un ejemplo similar lo encontramos en un grabado de Philippe Galle, que representa en 1581 a una amazona desnuda, con el arco y las flechas, una cabeza humana cercenada en la mano derecha y pisando un brazo cortado (Honour, 1975b: 87). Por su parte, la imagen de Collaert, editada en el taller de Phillip Galle (Fernández y Díaz, 2020: 92), forma parte del conjunto de representaciones de los cuatro continentes apoyadas en los diseños de Marten de Vos en 1590 (Toajas, 2006: 228-230). El artista flamenco la concibe como una indígena corpulenta, semidesnuda, de rostro europeo, bien armada y sentada sobre un enorme armadillo. Al fondo se dibuja una escena donde los indios aparecen asando piernas humanas al lado de unas “ovejas”: una muestra del canibalismo que se representa en multitud de imágenes en ese momento. A la derecha una batalla en dos frentes de indios contra españoles, que podría considerarse muy etnográfica a pesar del sesgo estilístico europeo que facilita su identificación, construyendo una imagen estereotipada y falsa de América. Durante los siglos XVI y XVII estas alegorías o imágenes “reales” continuaron difundiéndose por todo el continente europeo.



07

07. Alegoría de América, Theodor de Bry, 1997, *América* (1590-1634), Ed. Siruela. España.

Los primeros exploradores europeos que pisaron el Nuevo Mundo también creyeron encontrar cinocéfalos en el continente, tal como refleja la *América* de De Bry (1594). Se trata de seres antropomorfos con cabeza de perro y vestidos con pieles de animales salvajes, a menudo representados como gigantes, que ladran como perros: «Entienden el lenguaje de los Indianos, pero no saben contestar, hacen señas con las manos y dedos, como los mudos» (Romm, 1992: 80). Se trata de una especie que desde la Grecia antigua era considerada como intermediaria entre la palabra humana y el verso animal. Producto de este imaginario, Cristóbal Colón afirmó haberlos visto durante su primer viaje, el domingo 4 de noviembre de 1492 en la isla de Bohío, donde «había hombres de un ojo y otros con hocicos de perros que comían los hombres y que en tomando uno lo degollaban y le bebían su sangre, y le cortaban su natura» (Colón, 2006: 61). La imagen, por tanto, no es ajena al imaginario bestiario indiano. Sin embargo, aquí el monstruo no es el indio, sino el conquistador. La antropofagia queda invertida en el momento en que los perros-hombres dilaceran a los indígenas. No sólo los matan, sino que los desmiembran y luego los devoran. Como en la mitología europea, los cinocéfalos americanos también eran antropófagos. Este tipo de monstruos fueron localizados en la India por San Isidoro de Sevilla ([556-636] 2004: 883) y más tarde, Marco Polo y Jehan Mandeville los situaron en las islas de Andamán y Nacareman (Mandeville, [1356] 2002: 181).

Otro mito clásico de seres fabulosos se trasladó a las Indias. Ante la extraordinaria naturaleza americana, el hombre europeo pensó que aquel escenario era propio de los dioses y personajes que existieron en el origen del mundo. Seres de origen divino y gran tamaño, de espesa cabellera, barba hirsuta y aspecto terrorífico porque sus piernas eran cuerpos de serpientes y su fuerza enorme (Sebastián, 1992: 72). Vespucio fue el primer explorador que dijo haberlos visto durante su segundo viaje en una pequeña isla a la que le dio el nombre de la Isla de los Gigantes, que aparece ilustrada en la lámina VI de la *Americae Pars Decima* titulada *De cómo son recibidos Vespucio y los españoles en una insula habitada por gigantes*. La figura del gigante patagón será ilustrada por el Taller de De Bry en la lámina XVI de la Parte Cuarta o en un mapa de la Novena y Última Partes (1612) ilustrados en la Tierra de Fuego y el Estrecho de Magallanes. Por su parte, en la lámina VIII del mismo libro, los gigantes patagones se representan desnudos y de aspecto fiero ante la llegada de los holandeses, con sus largos cabellos y armados con arpones, navegando en las embarcaciones típicas de esta región, de extremos largos y curvos.

El mito perduró en América durante mucho tiempo, quizá por el hallazgo de huesos de animales muy antiguos a los que se confundió con restos humanos, sin olvidar también las leyendas clásicas y medievales o las tradiciones indígenas.

Además de todos esos monstruos o seres extraños, no podemos dejar de lado la tesis de Amodio (1993) sobre el canibalismo, que vincularía el imaginario fantástico con las prácticas de los habitantes de las Indias, que a los ojos europeos eran escandalosas. Para el autor, el Nuevo Mundo se inserta bajo la lógica de un gesto medieval por el cual la otredad era pensada en términos monstruosos.

En las primeras relaciones de Colón se relata el temor que tenían las demás tribus a los caribes: «la cual decían que era muy grande y que había en ella gente que tenía un ojo en la frente; y otros que se llamaban Caníbales, a quien mostraban tener gran miedo. Y desde que vieron que lleva este camino, dice que no podían hablar porque los comían, y son gente muy

armada» (Colón, 1985: 128). Sobre este tema detalla Pedro Mártir de Anglería⁹, retomando algunas noticias sobre el primer viaje de Colón:

No lejos de aquellas islas había otras de ciertos hombres feroces que se comen la carne humana [...] A los niños que coge, los castran como nosotros a los pollos o cerditos que queremos criar más gordos y tiernos para comerlos [...] pero a los de edad madura, cuando caen en sus manos, los matan y los parten; los intestinos y las extremidades de los miembros se las comen frescas, y los miembros los guardan para otro tiempo, salados, como nosotros los perniles del cerdo (Anglería, [1504] 1944: 7).

De Bry recoge entre sus láminas algunas de estas grotescas representaciones en la *Americae Tercia Pars* (láminas I y V) de 1634.



08



09

08. “Puede considerarse esta parrilla simplemente despensa de carne y alimento los de salvajes...”. Theodor de Bry. *Americae Tercia Pars*, Lámina I, 1634.

09. “Canibalismo en Brasil”. Ilustra el relato de Hans Staden en su cautiverio en 1557. Theodor de Bry. *Americae Tercia Pars*, Lámina 5, 1634.

Américo Vespucio también habla sobre este tema: «y encontramos que eran de una generación que se dice de caníbales [...]. No se comen entre ellos, sino que navegan en ciertas embarcaciones que tienen, que se llaman “canoas”, y van a traer presa de las islas o tierras

⁹ Pedro Mártir de Anglería (1457-1526), humanista, sacerdote y cortesano al servicio de los Reyes Católicos y sus sucesores. Miembro del Consejo de Indias y cronista de Indias. Su principal aportación a la historiografía española y americana es *De Orbe Novo Decades* ([1504] 1944).

comarcanas, de una generación enemiga [...]. No comen mujer ninguna, salvo que las tengan como esclavas» (Vespucio [1504] 1985: 5).

Estos relatos influirán en autores como Theodor de Bry, que dejaron impresos en la mente y el imaginario de los europeos la idea de que el Nuevo Mundo estaba ocupado por individuos que vivían desnudos, practicaban la antropofagia, se adornaban con plumas y usaban el arco y las flechas como armas principales. Estos datos se convirtieron con rapidez en los estereotipos de todo el continente americano, obstaculizando un mejor conocimiento de sus culturas, como se recoge en este texto:

Hubo en un tiempo tan grande hambre en el campamento de Pedro de Mendoza que los soldados comieron para saciar toda suerte de animales puros e impuros, y aun insectos, y ni siquiera respetaron la piel de sus calzados. Y ocurrió entonces que tres españoles robaron de secreto el caballo de otro, matáronlo y comiéronlo. Mas en revelarse y divulgarse lo sucedido, mandó el jefe a ahogar a los tres, y varios otros disfrutaron entonces de los despojos éstos, pues en caer la noche cortaron otros tres hombres los brazos y piernas y todo cuanto pudieron de los ahorcados, los cocieron después y los comieron con grande ardicia, de que puede deducirse no haber tirano mayor que el hambre, como también demuestra un cruel ejemplo en el cuarto capítulo de la historia, donde uno coció y comió a su hermano era muerto (De Bry, [1590-1634] 1997: 251).

De los últimos grabados de la serie América, queremos destacar la lámina III del Libro Décimo Cuarto de la edición alemana, impreso en Frankfurt (1634), donde se representa a los patagones con su peculiar “salvajismo” que los caracteriza, como la desnudez y el hecho de consumir carne cruda humana o de ave, como se observa en la lámina.

Además de todo lo expresado, destaca también la representación de la naturaleza, los paisajes, curiosas viviendas construidas en los árboles, como un poblado en la costa de Paria, o un maravilloso árbol en una de las Islas Canarias, aunque no sea parte del paisaje americano. Se trata de un árbol que proporciona suficiente agua dulce para los hombres y los animales de la isla, describiendo con detalle sus características.

Conclusiones

En palabras de Edmundo O’Gorman, América no fue descubierta, sino inventada por los europeos que no llegaron a admitir la realidad del nuevo continente. Los cronistas y los artistas se encargaron de describir e ilustrar un mundo muy diferente al suyo, inspirándose en el contenido de la obra que iluminaban e imponiendo su propios valores y puntos de vista sobre la nueva realidad americana.

Así, las imágenes sobre los habitantes del Nuevo Mundo, realizadas por europeos, en general, y por De Bry, en particular, no dejan de mostrarse como indicadores de esquemas mentales parciales y muy sesgados, que muestran la incompreensión y la carencia de comunicación con América, más cuando De Bry ni siquiera viajó a aquellas tierras. Así, a finales del siglo XVI y durante el siglo XVII, las falsificaciones iconográficas transformaron la realidad y exportaron

al viejo continente una visión gráfica eurocéntrica y un repertorio visual irreal sólo superado en el siglo XVIII.

Por otro lado, la apropiación de lo indomable, lo salvaje, lo independiente, es decir, lo indómito, constituye un discurso necesario para la autoafirmación imperial. La posesión de un territorio construido a través del discurso de lo bárbaro permite no sólo elevar la valentía de su propietario, sino también crear un mundo fabuloso que le otorgue prestigio y con ello permanencia en el poder. Resulta evidente, entonces, que la relación de los monstruos americanos con los mitos del mundo clásico y medieval fabrique ese pasado legitimador que autorizará a la dinastía Habsburgo en su posición de liderazgo.

Bibliografía

- AMODIO, E., 1993, *Formas de alteridad. Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América*, Quito, Aby-Yala.
- ANGLERÍA, P. M. de, [1504] 1944, *Décadas del Nuevo Mundo*, Buenos Aires, Editorial Bajel.
- BRAHAM, P., 2015, *From Amazons to Zombies: Monsters in Latin America*, <https://archive.org/details/fromamazonstozom0000brah>
- BUENO, A., 2010, "La representación gráfica de seres fabulosos en el "Nuevo Mundo" por el Taller de Bry", *Cuadernos De Arte*, 41, pp. 93-110.
- , 2014, *Hispanoamérica en el imaginario gráfico de los europeos*. De Bry y Hulsius, Tesis Doctoral, Granada, Universidad de Granada.
- CARREÑO, G., 2008, "El pecado de ser Otro. Análisis de algunas representaciones monstruosas del indígena americano (siglos XVI - XVIII)", *Revista Chilena de Antropología Visual*, 12, pp. 127-146.
- CARVAJAL, G. de, [1542] 1942, *Relación del nuevo descubrimiento del famoso río Grande que descubrió por muy gran ventura el capitán Francisco de Orellana*, Quito, Biblioteca Amazonas.
- COLÓN, C., 1493, *Cartas que anunciaron el descubrimiento de las Indias*, Barcelona, Imprenta Pere Posa y Pere Bru.
- , 2006, *Los cuatro viajes del Almirante y su testamento*, prólogo de M. Fernández Álvarez, Madrid, Espasa.
- , 1985, *Diario de a bordo*, edición de Luis Arranz, Madrid, Historia 16.
- DEAK, G., 1992, *Discovering America's Southeast: A Sixteenth Century View Based on the Mannerist Engravings of Theodore de Bry*, Birmingham, Birmingham Public Library.
- DE BRY, T., 1597, *Grabados en Brevisima relación de la destrucción de las Indias*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, <www.cervantesvirtual.com/bib_a...> (4 de febrero de 2024).
- , [1590-1634] 1997, *América (1590-1634)*, trad. es. de A. Kovacsics, Madrid, Ediciones Siruela.
- ELLIOTT, J. H., 1997, "De Bry y la imagen europea de América", *América (1590-1634)*, Madrid, Ediciones Siruela.
- FERNÁNDEZ, Y. y DÍAZ, A., 2020, "Monumenta iconográfica americana: la imagen de América en las artes europeas e iberoamericanas", *Norba. Revista de Arte*, XL, pp. 73-92.
- GARCÍA, J. J., 1997, "Monstruos y mitos clásicos en las primeras crónicas e imágenes europeas de América. Los acéfalos", en J. M^a Maestre Maestre, L. Charlo Brea y J. Pascual Barea (editado por), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, Vol. II, Madrid, Ayuntamiento de Alcañiz, pp. 337-348.
- GUTIÉRREZ, D. 1562, *Americae sive quartae orbis partis nova et exactissima descriptio*, Lessing J. Rosenwald Collection, Library of Congress.

- HAKLUYT, R., 1589, *The principall navigations, voyages, traffiques and discoveries of the English nations, made by sea or overland*, London, George Bishop and Ralph Newberrie.
- HARIOT, T., 1588, *Brief and True Report of the New Found Land of Virginia*, London, Paul Royester.
- HONOUR, H., 1975a, *The New Golden Land*, New York, Pantheon.
- , 1975b, *The European vision of America*, Cleveland, Cleveland Museum of Art.
- HULSIUS, L., 1599, *Brevis & admiranda descriptio Regni Guianae, auri abundantissimi, in America*, Nuremberg, Jodocus Hondius.
- KEAZOR, H., 1998, "Theodore De Bry's Images for America", *Print Quarterly*, 15.2, pp. 131-149.
- LAS CASAS, B. de, 1522, *Brevisima relación de la destrucción de las Indias*, Sevilla, Sebastián Trujillo.
- LÉRY, J. de, 1578, *Histoire d'un voyage fait en la terre de Brésil*, Paris, por Antoine du Chuppin.
- LÓPEZ DE GÓMARA, F., 1556, *Historia General de las Indias*, Zaragoza, Miguel Capila.
- LÓPEZ, M., 2011, "Los ecos visuales de la incipiente colonización de Virginia: John White y Theodoro de Bry (1585-1590)", *Huellas de Estados Unidos. Estudios, perspectivas y debates desde América Latina. Repensando los Estados Unidos de América*, pp. 13-23.
- MANDEVILLE, J. de, [1356] 2002, *Libros de las maravillas*, trad. es. de M.-J. Lemarchand, Madrid, Ediciones Siruela.
- O'GORMAN, 1995, *La Invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ORTELIUS, A., 1570, *Theatrum Orbis Terrarum*, Anverse, Gilles Coppens de Diest.
- OVIEDO, F. de y VALDÉS, G., 1535, *Historia general de la Indias: con privilegio imperial*, Sevilla, Juan Cromberger.
- PIZARRO, F. J., 1999, "Mitos y monstruos del imaginario americano como laberinto de la identidad", en M. Lelo Bellotto y N. Marcondes Martins (editado por), *Labirintos e nós: Imagem ibérica em terras da América*, São Paulo, Universidad Nacional Estado São Paulo, pp. 21-38.
- RALEGH, W., 1599, *The Discovery of the large, rich, and beautiful Empire of Guiana*, Nuremberg.
- RAMUSIO, G., 1554, *Delle nauigationi et viaggi*, Venezia, Tommaso Giunti.
- REVILLA, P. 2012, "Quesintuu y Umantuu: Sirenas y memoria andina", *Runa*, 33.2, pp. 133-155.
- ROJAS-MIX, M., 1992, *América imaginaria*, Barcelona, Lumen.
- ROMM, J. S., 1992, *The Edges of the Earth in Ancient Thought. Geography, Exploration and Fiction*, Princeton, Princeton University Press.
- RUIZ, S., 2021, "La posesión de lo indómito: la construcción imaginaria de América en la iconografía y la cartografía del siglo XVI", *ILCEA*, 43, <http://journals.openedition.org/ilcea/13183>, DOI: <https://doi.org/10.4000/ilcea.13183>

- SEBASTIÁN, S., 1992, El indio desde la iconografía en J. Pérez, *La imagen del indio en la Europa moderna*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos de Sevilla/C.S.I.C./ F.E.C.
- SEVILLA, I. San, [556-636] 2004, *Etimologías*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- STADEN, H., [1557] 1983, *Verdadera historia y descripción de un país de salvajes desnudos que devoran hombres en la América del Nuevo Mundo*, trad. es. de J. Arpitarte, Barcelona, Argos Vergara.
- THEVET, A., [1558] 1995, *Singularidades de la Francia Antártica*, trad. es. de J. A. Delgado Luis, Santa Cruz, La Orotava.
- TOAJAS, M^a A., 2006, “Imágenes para un paraíso incierto”, *La materia de los sueños: Cristóbal Colón*, coord. Fernando Checa Cremades, Juan Luis González García, Valladolid, Junta de Castilla y León, pp. 217-234.
- VESPUCIO A., [1504] 1985, *El Nuevo Mundo. Viajes y documentos completos*, trad. es. de A. M. R. de Aznar y notas de P. Fernández Navarrete, Madrid, Akal.
- WILSON, D., 1993, *Signs and portents. Monstruous birth from the Middel Ages to the Englightenment*, London/New York, Routledge.

MARÍA DEL ROCÍO OVIEDO

Universidad Complutense de Madrid

Descubrir América: las profecías¹, engranajes de lo insólito en el pensamiento utópico

Einstein decía que la imaginación es más importante que el conocimiento
(Federico Mayor. En Fernando Aínsa, *La reconstrucción de la utopía*)

El descubrimiento de América se ve rodeado de múltiples factores entre los que cabe destacar el sentido milenarista que, previamente, asediaba a los círculos eruditos de la Florencia del siglo XV. A la creencia en lo insólito y extraordinario contribuyen obras como el *Imago mundi* ([1410] 1990) del cardenal Pierre d'Ailly, cuya edición impresa vio la luz en 1483, nueve años antes de la Conquista, y de la que Colón poseía un ejemplar. Otras obras añaden este interés por el encuentro de mundos desconocidos, como la *Historia rerum ubique gestarum locorumque descriptio* ([1477] 1991), de Eneas Silvio Piccolomini (Pío II), al que cita Colón en sus *Diarios*². Y la aún más fantástica y medieval obra, el *Libro de las maravillas* (o *Il milione*, [1298] 1984) de Marco Polo³. Pero lo extraordinario venía gestado con ilustres antecedentes relacionados con los mitos como la Atlántida del *Critias* ([s.f.] 1992/2002) de Platón o la conocida como Edad de oro que, desde Hesíodo, había sido difundida en la obra de Horacio y Virgilio: el regreso a un tiempo en el que domina la belleza, el bien y la verdad incontaminados. Los errores humanos y la corrosión que provoca el paso del tiempo se manifiestan en el sueño utópico de vuelta al origen, como superación del dominio de Cronos y la decadencia que trae aparejada el hombre. La utopía se presenta como un estímulo ante una sociedad en decadencia y «como clara alternativa a la sociedad occidental» (Chimeno, 2010: 12). Los mitos se asocian con el espacio ideal identificado con el Paraíso, como el país de Cucaña o la Fuente de la Juventud y que producen un sinfín de viajes insólitos como la búsqueda de la Ciudad de los césares, el Rey blanco o el reino del Preste Juan⁴, sin olvidar un mito mucho más crematis-

¹ La antropología del Renacimiento es más humana y laica que la antropología medieval. En su ensayo Carlos Fuentes (1976) señala el quijotismo y la locura como condimento esencial de la aventura identidad.

² «La gente de que escribe Papa Pío (II), según el sitio y señas se ha hallado mas no los caballos, pretales y frenos de oro, ni es maravilla porque allí las tierras de la costa de la mar no requieren, salvo pescadores, ni yo me detuve porque andaba a prisa» (Colón, [1946] 2020: 176).

³ El volumen con la traducción de Francesco Pipino y anotado por Cristóbal Colón se encuentra en la Biblioteca Colombina de Sevilla.

⁴ Del que se haría eco el libro de Marco Polo, con sus increíbles maravillas, pero que corresponde bien a una versión del Gengis Khan (por su enfrentamiento a los musulmanes) o a una ficción creada en base a los deseos imperialistas de Federico I rey de Alemania (siglo XII), quien se hace ver a sí mismo como un rey mesiánico.

tico y avariento como El dorado o Las siete ciudades de Cíbola. Y el temor de un mundo que se encuentra marcado por la misoginia que encuentra su contrapartida en el mundo mítico grecolatino de las Amazonas.

Pero si este imaginario, que oscila entre el mito y la utopía, busca una confirmación en la realidad, existe otro proceso que promueve una mayor curiosidad racional e interés, a lo largo del tiempo, sellado por su carácter espiritual y de transferencia de lo divino en lo humano: la profecía. Responde a la curiosidad sobre lo que nos depara el tiempo y a la necesidad de previsión del futuro, latente en la supervivencia del hombre, pero también porque permite evadir el presente y proyectar los cambios, ya sean temidos o deseados. Esta profecía permite la coincidencia con la utopía, a la que Raymond Ruyer (1988) califica como nostalgia de futuro. Ambos términos se identifican en la búsqueda del porvenir. También porque el efecto de la profecía es el asombro. Un asombro que puede ser positivo o negativo, pero siempre raíz de la reacción que en nosotros provoca lo inesperado. La profecía de este modo actúa como un impulso que prevé un proceso de cambio ya sea de signo positivo o negativo.

Utopía y profecía en occidente

Si en el pueblo de Israel la profecía se convirtió en una señal esencial de su pervivencia como pueblo, sin embargo, en la cultura cristiana tradicional, su aparición se irá haciendo más esporádica, dominada por el temor a la herejía o la influencia del maligno en los agüeros y las brujerías. Por ello, aunque se puede considerar la profecía de finales del XV como reacción ante la situación conflictiva de la Europa del momento, y la desconfianza tanto hacia la Iglesia como hacia los gobernantes, no deja de sorprender la confluencia de profecías a uno y otro lado del Atlántico y, además, lo que resulta determinante es que se convierte en un instrumento que acciona como factor decisivo para el viaje del descubrimiento, como se verá más adelante.

La profecía es, a su vez, resultado de una época en la que concurren una serie de movimientos que contribuyen a crear un clima de renovación espiritual entre los que destacan —señala Rodríguez Sandoval (2020)— la *Devotio Moderna*⁵, y la *Philosophia Christi*⁶ que, si bien promueven cambios decisivos en el seno de la Iglesia, «también producirían la ruptura, como lo fue la Reforma protestante» (Rodríguez Sandoval, 2020: 49).

En todo ello adquiere una singular importancia la diatriba entre libertad y predestinación que encuentra una tercera vía en el término de las profecías. La herencia de Joaquín de Fiore (1135-1202), promueve la lectura del libro del *Apocalipsis* ([1199] 2010) y pronostica el fin del mundo para 1260. Teoría que incluye la estructuración temporal en tres edades que se relacionan con la era del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo⁷. Como indica Fernández Armesto, el joaquinismo auguraba un Pastor Angélico que purificaría la Iglesia y un “Último Emperador” que conquistaría Jerusalén, unificaría el mundo y defendería a Cristo, expandiendo el cristianismo hasta los últimos confines⁸. Estas profecías de Joaquín de Fiore tendrán un amplio eco,

⁵ Coincidente con los movimientos de reforma religiosa que propiciaron las órdenes mendicantes, con su proyecto de retorno a las fuentes evangélicas, nacida en Alemania y los Países Bajos.

⁶ Entre otros Erasmo y Vives se pueden contar entre sus seguidores (Monsegú, 1986).

⁷ Sus propuestas fueron condenadas en el IV Concilio de Letrán de 1215, pero a él no se le condenó.

⁸ Carlos VIII de Francia «tenía un concepto de sí mismo semejante, que utilizó para justificar la invasión de Italia que em-

especialmente cuando se presuponía inmediato el fin de la reconquista española y aún mas tras el encuentro con los países americanos.

Si Joaquín de Fiore se guiaba por el *Apocalipsis*, los humanistas, con su admiración por Grecia y Roma, tomaban como modelo a Virgilio y su creencia en una Edad de Oro que, para el humanista Marsilio Ficino, comenzaría en 1492. La astrología practicada por él y su círculo contribuyó a esta creencia, pues hubo una conjunción de planetas —bajo el signo de Júpiter y Saturno— en 1484 e hizo augurar un gran cambio en el mundo.

Circunstancias que conducen a Giovanni Pico a proyectar para 1486 un congreso donde se proclamara la unidad espiritual del género humano. Dicha unidad responde a un claro deseo de reforma espiritual⁹, pero facilita también la comprensión y, en contadas ocasiones, justificación, de las religiones practicadas por los nativos americanos que esgrimirán los frailes. Estas profecías de Joaquín de Fiore se interpretan de forma acorde con la doctrina agustiniana, especialmente cuando se presuponía inmediato el fin de la reconquista española y aún más tras el encuentro con los países americanos, que auspiciaba el comienzo de la era de paz señalada en el *Apocalipsis*. De acuerdo con San Agustín,

La revelación de un designio único de salvación para todos los hombres, y por tanto la existencia de una única historia de salvación, llevaba a los Padres a escrutar a fondo a la naturaleza humana para encontrar en ella el *sentido* de su más profunda unidad. Este principio no les parecía distinto de aquél que constituye la razón de la dignidad humana: Dios había hecho al hombre a su imagen. Ésta no se multiplica en los distintos individuos, sino que es la misma en todos los hombres; y de tal manera está en cada uno de nosotros, y nos hace tan profundamente uno, que —llega a decir san Gregorio de Nisa— del mismo modo que no se habla de tres dioses, no debiera hablarse jamás de hombres en plural (Vara Martín, 2012: 248).

La posibilidad de hacer realidad la Ciudad de Dios agustiniana se hacía eco en la famosa utopía y leyenda medieval del Preste Juan¹⁰, vencedor de los musulmanes. Una suerte de sacerdote rey que, en oriente, lograba establecer una nación paradisíaca donde la justicia, bondad y caridad cristianas se hacían realidad. Este mítico rey entronca con la profecía del último emperador, pues, como se relata en la crónica de Otto de Freising (1145), intentó sin éxito liberar Jerusalén.

En este marco de utopías, astrologías y augurios se predica y difunde la profecía que se trasladará de la Edad Media al Renacimiento: el surgimiento de un emperador capaz de reunir a la cristiandad bajo un solo dominio y que, de acuerdo con el joaquinismo, lograría liberar Jerusalén. Esta profecía, tan presente en las Cruzadas (1095-1272), será asumida por los reyes europeos —especialmente de Francia y Alemania¹¹— que tratarán de atribuirse a sí mismos este augurio.

prendió en 1494 [...]. En Rusia, según la ortodoxia, 1492 iba a ser el último año del mundo» (Fernández Armesto, 2011: 15).

⁹ En cuanto a la difusión de estas nuevas ideas tuvo un papel primordial el despegue de la imprenta que supuso la escapada de la cultura desde los monasterios al pueblo.

¹⁰ La primera carta llega a occidente, en 1177. Antes es citado por Oton de Freising en su obra *Crónica o Historia de las dos ciudades* (1145), donde se indica que es descendiente de los Reyes Magos (de Ayala, 2018: 155).

¹¹ Especialmente las cruzadas de Federico II (6 cruzada, 1228), quien logra un acuerdo de paz de 10 años que no será

Frente a estas atribuciones España no se quedará atrás. Venía avalada por la seguridad que les había dado el hecho de conseguir expulsar a los musulmanes tras la decisiva conquista de Granada, lo que mostraba a los reyes españoles como auténticos defensores de la verdadera fe¹². De hecho, un terciario franciscano de “orientación joaquinista”, reinterpretará la profecía del emperador de los últimos días, y la atribuirá a Fernando el Católico, rey de Aragón (Rodríguez Sandoval, 2020: 46)¹³. Afirma Ladero Quesada: «alrededor del rey Fernando se acentuó la propaganda en torno al ‘monarca carismático’, llamado a dirigir la ‘república cristiana’, a aniquilar al islam y recuperar la ‘Casa Santa’ de Jerusalén [...]» (Ladero Quesada, 2014: 147). Una propuesta que, según Pérez de Tudela (1994), revela el “alma medieval” del descubridor, lo que pone entre interrogantes su autenticidad en la exposición de las argumentaciones¹⁴.

Probablemente en ello interfiriera la llamada última a un Cristóbal Colón apesadumbrado y decepcionado que había esperado seis años una respuesta de los Reyes Católicos. Como indica Juan Pérez de Tudela, de acuerdo con Manzano, la decisión partió del círculo más cercano a Fernando quien logró una decisión favorable al «Gran Viaje; y con tal fuerza persuasiva, que logró imponer su criterio a la reina doña Isabel» (Pérez de Tudela, 1994: 15), quien finalmente lo aprobó¹⁵. Tras la aprobación se encontraba, continúa el historiador, la «apelación a las cosas de que Dios le había hecho testigo y mensajero. Cosas que, evidentemente, no podían referirse sino a la navegación y a los secretos del océano» (Pérez de Tudela, 1994: 15). Decidido a marchar a Francia en busca de mejores expectativas, fray Juan Pérez, antiguo confesor de la Reina, le detiene en La Rábida. Lo que movió, finalmente, a los reyes para embarcarse en la aventura americana fue, más que un empeño justificado y racional, que los habría llevado a una nueva negativa, una convicción avalada por cierto sentido maravilloso y profético, como subraya Juan Pérez de Tudela: «fue la fe y no la ciencia la que le sirvió para arrastrar a los Reyes Católicos» (Pérez de Tudela, 1992: 21).

aceptado por el Papa, y la de San Luis rey de Francia (7 y 8 Cruzada, 1268 y 1270), que terminó con la muerte del soberano.

¹² «La figura del Último Emperador aparecía ya en los oráculos sibilinos; la Sibila tiburtina, en concreto, muestra el papel trascendental que el emperador Constante desempeñará en el Imperio romano al unir bajo su mando a la cristiandad entera, incluida la Jerusalén conquistada. Esta visión divinizada del emperador romano, junto con la figura del Cristo del Apocalipsis, es la base sobre la que se forma la leyenda, cuya versión más antigua datada parece ser la del Pseudo Metodio» (Toro Pascua, 2003: 31).

¹³ «Joan Alemany, conocido igualmente como Juan de Unay, se refirió a la profecía del emperador de los últimos días como el *encubierto*, y al papa como el nuevo David, y en su obra hay un protagonismo mesiánico a favor de Aragón. Alonso de Jaén, quien retomó el *vespertilión* de Vilanova, Martín Martínez Ampíes, Lucio Marineo Sículo e incluso la beata del Barco de Ávila son algunos de los propagandistas de Fernando y quienes pusieron a circular profecías a su favor» (Rodríguez Sandoval, 2020: 49).

¹⁴ «De todas las sobrevestes de sacralidad que cabe enumerar en Colón, la más conocida y glosada es seguramente la de su oferta ‘profecial’ y solemne a los Reyes Católicos, de costear la conquista de la ‘Casa Santa’ o Jerusalén mediante los tesoros que él allegaría de las Indias [...] una rareza ya extemporánea para sus días, y que debe ponerse, por lo tanto, a la cabeza de los motivos de reserva del historiador a la hora de juzgar la auténtica sinceridad del caso» (Pérez de Tudela, 1994: 404).

¹⁵ Rechaza Pérez de Tudela que fuera Juan de Santángel quien la convenciera, aunque también estaría a favor, «ofreciendo sus servicios para el hecho en aquello que le competía, que era lo económico. Pero nunca haciendo de cabeza donde estaban Deza y Cabrero (por este orden), ni menos dirigiendo a la Reina una amonestación que sólo será creíble para quien no tenga la menor idea de cómo se las gastó la Reina a la hora de marcar las distancias y el “acatamiento” que le debían sus súbditos» (Pérez de Tudela, 1994: 15).



01

01- Grabado del “Nova Typis Transacta Navigatio” de Caspar Plautius, 1621.

Profecías y utopías ligadas con la acción europea en oriente, que se suman al protagonismo que le cabe a Savonarola y la Florencia del XV, con su promulgación de lo maravilloso y su denuncia del olvido de la esencia cristiana. Con ellos coinciden algunas lecturas y leyendas medievales que corrían por Europa, incluida la historia de San Brandán (Barandán o Borondón) y su búsqueda del Paraíso terrenal¹⁶, cuyo rastro se deja ver en *El libro de las profecías* de Cristóbal Colón ([1501-1502] 1992). El almirante comienza a redactar esta obra hacia 1502 con la ayuda de fray Gaspar de Gorricio. El título relaciona el libro con el joaquinismo en boga por aquel tiempo. Aunque no llegó a verse publicado, el título relaciona el descubrimiento con las profecías de Joaquín de Fiore y el último emperador. Su título así lo describe: *Libro o colección de auctoridades, dichos, sentencias y profecías de la recuperación del sancta ciudad y del monte de Dios, Sión, y acerca de la invención y conversión de las islas de la India y de todas las gentes y naciones, a nuestros reyes hispanos*. A la izquierda hay una anotación que refrenda “Profecías que juntó el Almirante Don Cristóbal Colón de la Recuperación de la sa. Ciudad de Hierusalem y del descubrimiento de las Indias, dirigidas a los Reyes catholicos”. Esta referencia a la reconquista de Jerusalén ya aparece en su diario de a bordo el 26 de diciembre de 1492:

había de hallar un tonel de oro que habrían rescatado los que había de dejar y que habrían hallado la mina del oro y la especiería, y aquello en tanta cantidad que los Reyes antes de tres años emprendiesen y aderezasen para ir a conquistar la Casa Santa, “que así —dice él—” protesté a Vuestras Altezas que toda la ganancia de esta mi empresa se gastase en la conquista de Jerusalén, y Vuestras Altezas se rieron y dijeron que les placía, y que sin esto tenían aquella gana (Colón, [1492] 2006: 128).

¹⁶ Abad de Clonfert, protagonista del relato de Benedeit (s. XII), un famoso monje irlandés nacido a fines del siglo V, quien recibe un día en su convento a un monje que le narra la existencia de unas islas fantásticas hacia Occidente. El monje navega con sus 14 compañeros por el Atlántico, hasta que encuentran una isla que resultará ser una ballena de donde nació la leyenda de la isla errante. Hereford (1291) identifica en su mapa estas islas, las Canarias. Durante el siglo XIV la historia se convirtió en la más popular de su tiempo (cfr. Galán, 2019).

En todo caso, este profetismo y el hecho de firmarse Christopherens, como indicó Humboldt (Pérez de Tudela, 1983), se repite en las anotaciones colombinas a la *Historia Rerum del Papa Pío II*. Así mismo la decisiva presencia del primer teólogo de la Corte Fray Diego de Deza —renovador de la filosofía tomista— que contribuye a modificar la opinión de la reacia Isabel, respecto a la aventura del Descubrimiento, «remite a una esfera de causalidad “maravillosa”, en la que tienen puntos de encuentro los misterios del océano y las alusiones teologales» (Pérez de Tudela, 1992: 44)¹⁷.

Por todo lo que sabemos de fray Diego de Deza entendemos el entusiasmo con que hizo cosa suya la propuesta de Cristóbal Colón, «en cuanto grandiosa promesa evangelizadora, una vez convencido el fraile de que era Dios mismo el que en aquellos días estaba marcando, con “cosas de mucha maravilla”, los caminos a seguir» (Pérez de Tudela, 1992: 45).

Conforme se adentra en sus distintos viajes americanos acusa el sentido providencialista que atribuye a su propia persona y que refleja en *El libro de las profecías*. El mesianismo con que se revistiera y la búsqueda del Paraíso, al igual que San Brandán, tuvo que hacerse presente más aún tras los iniciales fracasos por encontrar las Indias y la económicamente rentable China. Circunstancias que le llenarían de interrogantes y pudieron contribuir a que, muy pronto, el almirante anduviera buscando la causa de su destino en las profecías bíblicas y especialmente en Isaías. Era el modo de construir una exégesis que justificara el esfuerzo económico y la empresa en la que embarcó no solo a los descubridores del Nuevo Mundo, sino a los gobernantes españoles. Una empresa no exenta de tintes paradójicamente espirituales y materiales como conseguir el oro necesario para la liberación de Jerusalén. De hecho, los Reyes Católicos son los primeros en firmar un acuerdo con el sultán de Egipto (a quien por entonces pertenecía Palestina) en una embajada liderada por Pedro Mártir de Anglería (García y García, 1946). Es el primer y único tratado en el XVI (De la Torre, 1936 y 1949-1966) con un rey musulmán para garantizar la protección de los Santos Lugares y de los cristianos de Oriente (Azcárate, 2006: 115)¹⁸.

Esta contradictoria “espiritualidad” como motor de la conquista la confirma fray Bartolomé de las Casas al señalar en *La historia de las Indias*: «Celosísimo era del honor divino [...] y singularmente aficionado y devoto de que Dios le hiciese digno de que pudiese ayudar en algo a ganar el Santo Sepulcro; y con esta devoción y la confianza que tuvo de que Dios le había de guiar en el descubrimiento deste orbe que prometía, suplicó a la serenísima reina doña Isabel que hiciese voto de gastar todas las riquezas que por su descubrimiento para los Reyes resultasen en ganar la tierra y sancta casa de Jerusalem» (de las Casas, [1561] 1986, I: 27).

Se trata de un providencialismo impregnado de profetismo que atraviesa toda la crónica del Nuevo Mundo, tanto la que refleja la visión de los vencedores como la visión de los vencidos.

¹⁷ Subrayado, así mismo, por Alain Milhou, en el mismo año, (1983), en sus contribuciones colombinas.

¹⁸ Señala que, de acuerdo con las propias afirmaciones colombinas, el propósito del descubrimiento era doble: conseguir el oro necesario para la liberación de Jerusalén y la evangelización. La Carta que envía a los Reyes, recogida en la *Legatio Babilonica*, así lo refiere.

La profecía en América

La profecía en América ha sido ampliamente estudiada por los investigadores clásicos sobre el mundo prehispánico, desde Miguel León Portilla a Patrick Johanson. Pero lo que resulta tal vez más sorprendente es cómo, a ambos lados del Atlántico, surge una batahola de profecías o de agüeros. Si en la cultura europea, que asume la tradición rabínica, la profecía durante el humanismo se adopta, salvo excepciones, como en el caso de Savonarola, como una utopía de signo positivo y espiritual, en la tradición americana o bien se transforma en una distopía para el pueblo nativo, amenazado por fuerzas imposibles de controlar, o bien adopta un contenido más privado, a menudo relacionado con las costumbres y los agüeros particulares, vivido desde la cotidianidad.

Señala Mercedes Serna (2020) que la reconquista se vivió como una anticipación de la parusía y la necesidad de una Jerusalén cristiana y la conquista de América se convirtió en un hecho providencial que predestinaba a España como la nación elegida para cumplirlo.

Fray Toribio de Benavente, Motolinía (1482-1569), representa un caso singular de predisposición hacia las profecías joaquinitas, combinadas con aquellas que anunciaban a los indígenas la llegada de los españoles. En su narración relata que, en las fiestas de Tlaxcala para celebrar la paz entre los reyes de Francia y España, se representó el auto de la conquista de Jerusalén (Serna, 2020), donde el auxilio de los indígenas resulta crucial para la definitiva conquista de la Ciudad Santa: «según Arróniz, frente al bastión de la idolatría (Jerusalén) combaten los españoles (franciscanos, dominicos, agustinos...) pero no es suficiente (son contenidos por los representantes de la idolatría: los moros), siendo necesaria la intervención de los propios indios» (Serna, 2020: 303; Serna y Castany, 2023).

Es frecuente en este franciscano su predisposición a contemplar la existencia desde el providencialismo, como ocurre con su interpretación del hecho de ser 12 los franciscanos que desembarcaron en Nueva España, lo que promovía las comparaciones y la relación con la Ciudad de Dios de San Agustín (Rodríguez Sandoval, 2020)¹⁹. Georges Baudot aplica a Motolinía este concepto milenarista, «la fundación de una sociedad mexicana renovada, autónoma y preparada para el Milenio» (Baudot, 1983: 17). El título de su obra fue en su origen más acorde con el tema que nos ocupa: *Relación de las cosas, idolatrías, ritos y ceremonias de la Nueva España*, si bien se conocerá como *Historia de los indios de la Nueva España*²⁰.

Para Motolinía la profecía y la astrología son señales de las que Dios se vale para anunciar “alguna cosa notable” y pone como ejemplo aquellos tiempos de Antíoco, antes de la destrucción del templo de Jerusalén, cuando se vieron durante cuarenta días gentes armadas. Lo mismo, afirma, volvió a ocurrir en México:

Bien ansi aconteció que antes de la destrucción de México de la conquista desta Nueva España antes que los cristianos entrasen en esta tierra fueron vistas en el ayre gentes que parecían pelear vnas con otras y desta señal, nunca vista en esta tierra los indios quedaron muy marauillados (Benavente, 1903: 154).

¹⁹ Estimulados por las ideas de Gerónimo de Mendieta.

²⁰ La urgencia en la publicación como indica Mercedes Serna se debía a la posible promulgación de las Leyes y ordenanzas nuevamente hechas por su Majestad para la gobernación de las Indias y buen tratamiento y conservación de los indios o sea Las Leyes Nuevas. La obra está dirigida a Don Antonio de Pimentel, sexto conde de Benavente, consejero de Carlos V.

Al igual que Bernardino de Sahagún narra algunos presagios que reciben los aztecas como la claridad, las llamas o el humo que, poco antes del amanecer y casi durante un año, se levantaba por el oriente, por donde luego llegaron los españoles. Pronósticos o agüeros o señales que se agregan a los que conocía Moteczuma sobre

la venida de otras gentes que se habian de enseñorear de esta tierra, y que su venida seria del oriente, y la gente habia de ser, como lo fué de hecho, blanca y barbuda. También se platicaba que Moteczuma tenia del oráculo de los dioses respuestas, que en él se acababan los señores mexicanos, y que no le sucediera (sucedería) hijo señor natural en señorío de la Nueva España, mas que en él se acababa (Benavente, 1903: 155).



02

02. Primer presagio. Libro XII, Códice florentino, Fol.1 <https://florentinecodex.getty.edu/es>

Menos utópico y más racionalista, al tiempo que crítico con la actuación de los españoles, se manifiesta el que podemos considerar primer antropólogo de la conquista, Fray Bernardino de Sahagún (1499-1590). Si Motolinía escribe desde su experiencia, lo que caracteriza a Sahagún es el esfuerzo en recabar información de los propios indígenas.

En 1535, tras haber dirigido el convento de Xomichilco, pasó a ser uno de los profesores del Colegio de la Santa Cruz en Tlatelolco, germen de la futura Universidad de México, destinado a la formación de los hijos de los pipiltzin, los nobles indígenas. Una fundación originada en los infructuosos esfuerzos de los frailes para que los indios abandonasen sus antiguas idolatrías. Allí consiguió la ayuda y colaboración de algunos alumnos²¹ que también sabían latín y que convierten la *Historia* de Sahagún ([1540-1585] 2001) en un verdadero tratado de antropología. Entre los informantes destacan los ancianos que, al no tener escritura, lo representan con pinturas. Su propósito es comprender la cultura náhuatl para una más efectiva evangeli-

²¹ Entre otros Antonio Valeriano, Martín Jacobita, Andrés Leonardo y Alonso Bejarano, todos ellos hablantes de náhuatl.

zación²². En 1569 Fray Bernardino había culminado su obra y se la remitió al superior de la orden para someterla a examen²³. Las copias se diseminaron por los conventos franciscanos. Sin embargo, una real cédula de 1577 ordenó no publicar la *Historia* por considerar que no resultaba conveniente dar a conocer las “supersticiones y manera de vivir” de los pueblos prehispánicos. Su obra no se publicará hasta el siglo XIX. El código Florentino²⁴ es la respuesta a los cuestionarios y contiene 2468 ilustraciones, como imágenes que permiten comprender mejor la situación. El código, producto de la traducción desde el náhuatl, se redacta tras entrar en vigor las Leyes Nuevas (20 noviembre, 1542) y finaliza en el año 1577, cuando el hambre y la peste presentan una urgencia mayor que la recogida de informaciones.

Desde el comienzo de su *Historia* refiere la coincidencia de los primeros pobladores con la búsqueda del Paraíso que, como se ha indicado, produce tanto literatura como viajes en el contexto de un pensamiento utópico. En el prólogo refiere que estas gentes proceden de unos navegantes (que salieron de siete cuevas y que él identifica con carabelas) que desembarcaron en el puerto de Panuco y que «venían en demanda del paraíso terrenal y traían por apellido Tamoanchan, que quiere decir, “buscamos nuestra casa”» (Sahagún, [1540-1585] 2001, I: 53). Y confirma Sahagún: «estos primeros pobladores no andaban desencaminados en «venir hacia el mediodía a buscar el Paraíso Terrenal, porque opinión es de los que escriben que está debajo de la línea equinoccial» (Sahagún, [1540-1585] 2001, I: 53).

De igual modo, poco antes, había hecho referencia al pensamiento profético hebraico, para citar la coincidencia con las profecías de Jeremías y culminar con la maldición del fin de su cultura:

porque vino sobre ellos aquella maldición que Jeremías de parte de Dios ulminó contra Judea y Jerusalem, diziendo en el capítulo quinto: “Yo haré que venga sobre vosotros, yo traeré contra vosotros una gente muy de lejos, gente muy robusta y esforzada, gente muy antigua y diestra en el pelear, gente cuyo lenguaje no entenderás ni jamás oísteis su manera de hablar, toda gente fuerte y animosa, condiciosísima de matar. Esta gente os destruirá a vosotros y a vuestras mujeres y hijos y todo cuanto paseéis, y destruirá todos vuestros pueblos y edificios”. Esto a la letra ha acontecido a estos indios con los españoles, fueron tan atropellados y destruidos, ellos y todas sus cosas, que ninguna apariencia les quedó de lo que eran antes (Sahagún, [1540-1585] 2001, I: 51).

Pese a estas afirmaciones que parecen servirle de paradigma, Sahagún rechaza las supersticiones y los constantes agüeros que conforman la cultura azteca. En el libro V los califica de obra del demonio, que tienta de tal manera no solo a los indios sino a todo el orbe, porque

²² Para tratar de solucionarlo escribe obras doctrinales: *Coloquios y doctrina cristiana*, *Arte de la lengua mexicana*, *Vocabulario trilingüe*, *Calendario mexicano*, *Arte divinatorio*.

²³ Así mismo envió al Vaticano un resumen de los primeros libros, bajo el título: *Breve compendio de los ritos idolátricos de Nueva España*.

²⁴ Se compone de 4 libros repartidos en 12 volúmenes. Actualmente solo se conocen 3. El más interesante por su conservación y la delicadeza de los dibujos es el manuscrito conocido como Código Florentino; inicialmente Laurentino porque estaba en la Biblioteca Medicea Laurenciana, se conoce también como manuscrito Sequera, porque fue llevado a España por el comisario franciscano Rodrigo Sequera. A este manuscrito se añaden los conocidos como Códices matritenses (entre ellos el manuscrito Tolosa, cedido por los monjes de esta localidad a Carlos III), 2446 páginas en 12 volúmenes.

elimina el abandono en la Providencia y la confianza en los designios divinos:

Y aunque para saber muchas cosas de éstas tenemos caminos muchos y muy ciertos, no nos contentamos con esto, sino que por caminos no lícitos y vedados procuramos de saber las cosas que Nuestro Señor Dios no es servido que sepamos, como son las cosas futuras y las cosas secretas. Y esto a las veces por vía del demonio, a las veces conjeturando por los bramidos de los animales o garridos de las aves o por el aparecer de algunas sabandijas. Mal es éste que cundió en todo el humanal linaje; y como estos naturales son buena parte de él, cúpolos harta parte de esta enfermedad (Sahagún, [1540-1585] 2001, V: 373).

La relevancia que otorga el franciscano a estos agüeros se pone de manifiesto al dedicarle dos de los doce libros que configuran su obra, el IV y el V. En el IV refiere los presagios que se pronostican desde que nace el niño y aprovecha para explicar el calendario adivinatorio de 260 días. Según el signo bajo el que nacen y por el aspecto de los planetas en ese día, se determina el futuro del recién nacido²⁵. Por ejemplo, si nacían bajo el signo *cipactli*, que duraba trece días, tendrían buena fortuna —y añadirá Sahagún ([1540-1585] 2001, Vol. I: 313)— que aun mejores auspicios recibirían si sus padres pertenecían a una clase alta o a la nobleza, pues «sería señor o senador y rico; y si es hijo de baxa suerte y de padres pobres, sería valiente y honrado y acatado de todos, y tendría qué comer, y si era hija la que nacía en cualquiera de los treze días, sería rica y tendría todo cuanto es menester para su casa» (Sahagún, [1540-1585] 2001, IV: 314). Así buscaban el momento propicio para el bautismo, y en caso de no serlo «pasaban el bautismo a otro día que fuese de mejor fortuna dentro del mismo signo» (Sahagún, [1540-1585] 2001, IV: 315)²⁶.

Sahagún rechaza estas predicciones no por desconfiar de la profecía o de la astrología, sino porque la que el califica de “astrología judiciaria” (Libro IV) tiene un componente científico fundado en la observación de la astrología natural. Por el contrario, en los nativos este “arte adivinatoria” se confunde con la superstición:

síguese o fúndase en unos caracteres y números en que ningún fundamento natural hay, sino solamente artificio fabricado por el mismo diablo [...] Digo que fue embuste y embaimiento para encandilar y desafinar a gente de poca capacidad y de poco entendimiento; no obstante esto, era tenida en mucho esta arte adivinatoria, o más propiamente hablando, embuste o embaimiento diabólico. Y también los que la sabían y usavan eran muy honrados y tenidos porque dezían las cosas por venir, y del vulgo eran tenidos por verdaderos, aunque ninguna verdad dezían, sino acaso y por yerro (Sahagún, [1540-1585] 2001, IV: 371).

²⁵ Frente a estos adivinos astrólogos se encuentran aquellos que lo hacen según dicen a través de Quetzalcoatl.

²⁶ «Y si la criatura que nacía era varón, cuando le baptizavan, hazíanle una rodela pequeña con cuatro saetillas y atavan a ellas el umbigo, y dábanlo todo junto a los hombres soldados para que lo llevasen al lugar de la pelea, y allí lo enterravan. Y si la criatura que nacía era muger, cuando le baptizavan, le ponían en el lebrillo todas las alhajas de muger con que hilan y texen, porque la vida de la muger es criarse en casa, y estar y vivir en ella; el umbigo enterrávanle junto al hogar» (Sahagún, [1540-1585] 2001, IV: 315).

Su sorpresa y rechazo es aún mayor cuando refiere cómo incluso para emprender un viaje comercial consultan a los astrólogos o a los adivinos. La superstición configura el modo de actuar de los aztecas y supone una vida humana regida por el poder religioso esgrimido como amenaza, más dominados por el miedo que por la confianza en la bondad o la protección de sus dioses. Y, aún más, añade el término de la predestinación que les emparenta con las doctrinas luteranas. Este determinismo se produce incluso desde el momento de dar a luz, pues aquellos que nacían durante la trezena *ume tochtli*, que regía una de las divinidades del pulque, se suponía que terminaría alcoholizado de igual modo que el que nacía en macuil ozomatli «era inclinado a placeres, y regozijos, y chocarrerías» (Sahagún, [1540-1585] 2001, IV: 323).

A la profecía y la superstición no escapaba el cómputo temporal: cada 104 años contaban un siglo y a la mitad, 52 años o gavilla de años y, una vez finalizados, pensaban que se había de acabar el mundo y cesar el movimiento del cielo. Como indica Johanson:

Aun cuando la muerte del tiempo viejo aseguraba, según la mitología nahuatl, el advenimiento de un tiempo nuevo, la ultima hora de la última noche del último año del ciclo de 52 años: año 1-Tochtli (1-Conejo), coincidía con la primera noche que anticipaba la luz del primer día del ciclo siguiente: 2-Acatl (2-Cana), fecha axial que recordaba la creación del fuego. A diferencia de los *nemontemi*, durante los cuales la angustia duraba cinco días, en el caso del fuego nuevo el temor era momentáneo. El paso de las Pléyades por la mitad del cielo nocturno (*yohualli xelihui*) era un buen signo y el éxito en sacar el fuego nuevo disipaba la angustia antes de que saliera el sol en el oriente. La posibilidad de un regreso al caos había mantenido una expectación febril (Johanson, 2013: 83).

La versión que brinda Sahagún refleja al antropólogo dividido entre la curiosidad, la admiración y el rechazo de las supersticiones:

y tomavan por señal al movimiento de las Cabrillas la noche de esta fiesta, que ellos llamavan toximolpilía. [...]. En esta noche sacavan fuego nuevo, y primero que los sacassen apagavan todo el fuego en todas las provincias, pueblos y casas de toda esta Nueva España, y ivan con gran processión y solemnidad todos los sátrapas y ministros del templo. Partían de aquí, del templo de México, a prima noche, y ivan hasta la cumbre de aquel cerro que está cabe Itztapalapan [...] Llegados allí, miravan a las Cabrillas si estaban en el medio, y si no estaban esperavan hasta que llegassen. Y cuando vían que ya passavan del medio entendían que el movimiento del cielo no cesava, y que no era allí el fin del mundo, sino que havían de tener otros cincuenta y dos años [...]. En esta hora estaban en los cerros circunstantes que cercan a toda esta provincia de México, Tezcucu y Xuchimilco y Cuauhtitlan, gran cantidad de gente esperando a ver el fuego nuevo, que era señal que el mundo iba adelante [...] levantaban un alarido que le ponían en el cielo, de alegría, que el mundo no se acabava y que tenían otros cincuenta y dos años por ciertos (Sahagún, [1540-1585] 2001, IV: 369).

La llegada de los españoles, como indica el propio Sahagún, termina con la tradición y los agüeros. La última celebración la datará en 1507, antes de la llegada de los conquistadores. Para el cronista este final abrupto supuso una mejora frente a la cultura indígena pues interpreta la tradición o la creencia del ciclo que terminaba como renovación del pacto con el demonio, al sustituir y renovar, con la llegada de ese nuevo tiempo, los idolillos que estaban en sus casas, por lo que, sentencia, era el artificio del que se valió el diablo «para hazerlos renovar el pacto que con él tenían de cincuenta en cincuenta y dos años, y amedrentándolos con la fin del mundo y haziéndolos entender que él alargava el tiempo y les hazía merced de él, passando el mundo adelante» (Sahagún, [1540-1585] 2001, IV: 370).

La conquista supuso una ruptura en la estructura adivinatoria bajo la que se regía el mundo azteca. El temor a un mundo hostil, tras el que habría surgido la aparición de adivinos y brujos, se quedaba, de improviso, sin referentes. El indígena ya no podía prever el resultado de sus acciones, ni si los hijos iban a tener mejor o peor fortuna y actuar en consecuencia, ni emprender o cancelar un viaje. Estaba sujeto a un presente imposible de dominar, como también lo era el futuro. La desolación debió resultar trágica, si bien, como señala Johanson, se explicó la llegada de los españoles de forma acorde con una mentalidad periódica del tiempo. La conquista suponía

la búsqueda de los signos que lo anunciaban en el marco cíclico de una temporalidad propiamente indígena [...] lo que estaba aconteciendo correspondía a la idea cíclica del tiempo antes evocada. En este contexto nada podía ser totalmente nuevo ya que el tiempo seguía un camino ya varias veces recorrido, de una u otra manera (Johanson, 2013: 108-109).

En este marco, en el que el destino de los hombres viene marcado por las supersticiones o por un sentido fatalista sellado por los astros, no es de extrañar la importancia que cobran las profecías sobre la llegada de los españoles. Estos presagios son el inicio del Libro XII de la obra que trata de la Conquista. Parece una sección desgajada del volumen antropológico, pero también se podría considerar como una explicación de la derrota. Para Johanson, la intención podría haber sido más sutil: después de once libros concernientes al mundo indígena, venía el apocalipsis por ellos mismos anunciado y la llegada también por “ellos” anticipada de los españoles. Se justificaba “cosmológicamente” la Conquista.

En esta sección la crueldad y la injusticia de los españoles corre en paralelo a la ingenuidad y la valentía indígena. Son ocho los presagios de la llegada, acompañados de acontecimientos astronómicos. Entre ellos cabe destacar el que refería también Motolinía, el fuego que se vio en el cielo, previo a la llegada de los conquistadores o cómo Moctezuma percibió en el ojo de una garza, recién cazada, a unos hombres ataviados de guerra y montados sobre caballos.

Sahagún insiste en la sumisión voluntaria de Moctezuma y la injustificada violencia y avaricia de los españoles. Los agüeros y las profecías, con errores y aciertos, alimentan o justifican las actuaciones personales, incluso en el mundo indígena. Motolinía defenderá la acción española y especialmente la labor de los frailes, al tiempo que destaca la ingenuidad y facilidad para la conversión de los indígenas. Sahagún, mucho más crítico, rechaza y denuncia la violencia de los conquistadores, especialmente por la necesidad de buen ejemplo que exige la evangelización, pero tampoco se engaña respecto a la conversión de los indios. En su *Historia* refiere la

singularidad del pueblo azteca, en cuyas costumbres encuentra ciertas concomitancias con la cultura europea, especialmente en lo que se refiere al bautismo y la confesión. Sin embargo, se percibe un mayor racionalismo y un esfuerzo por sopesar tanto las posibilidades de acción que cabrían esperar de los españoles como el rechazo a las profecías que finalizan en el fatalismo y paralizan la acción. Las palabras de Motolinía, y después Sahagún, traslucen la decepción y la pérdida del mundo utópico que se venía gestando desde las profecías de Joaquín de Fiore. Ni el rey Fernando, ni Carlos V se podrán atribuir la corona de haber sido el emperador que reuniera a la cristiandad y liberara Jerusalén. Ni tampoco los descubridores encontrarían el Paraíso. La optimista nueva era que auguraba el Apocalipsis, bajo el signo de paz, se ha visto clausurada. Las guerras de religión en Europa y la pérdida de los Santos Lugares provocan un desánimo, que auspicia el barroco y solo logra superarse por el triunfo de Lepanto.

En todo caso la profecía contribuye a la creación de un mundo más alejado del racionalismo y que, a su vez, promueve la esperanza en un futuro a través de la utopía. Frente a la decadencia del mundo europeo, el mundo americano se esgrime como Nuevo Mundo, un mundo utópico donde el sueño del humanismo y la Ciudad de Dios agustiniana habría podido convertirse en realidad.

Bibliografía

- AÍNSA, F., 1999, *La reconstrucción de la utopía*, Buenos Aires, Del Sol.
- AZCÁRATE, J. de L., 2006, “El libro de las profecías (1504) de Cristóbal Colón. La Biblia y el Descubrimiento de América”, *Helmantica. Revista de filología clásica y hebrea*, 57.172, pp. 77-123.
- BAUDOT, G., 1983, *Utopía e historia en México: los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CHIMENO, A. B., 2010, “La ‘carta del Preste Juan’ y la literatura utópica”, *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 13.2, pp. 117-136.
- COLÓN, C., [1501-1502] 1992, *Libro de las profecías*, Biblioteca de Colón Iv. Madrid, Alianza, V Centenario.
- , [1492] 2006, *Diario de Colón*. Transcripción y edición facsimilar. Ed. y notas J. Varela y J. Manuel Fradejas, Valladolid. Instituto interuniversitario de estudios de América y Portugal.
- , [1946] 2020, *Los cuatro viajes del almirante Cristóbal Colón y su testamento*, Madrid, Verbum.
- D’AILLY, P., [1410] 1990, *Imago Mundi*, Torrejón de Ardoz, Testimonio Compañía Editorial.
- DE AYALA MARTÍNEZ, C., (2018), “El preste Juan. El ‘otro’ cristiano en la frontera del mito (siglos XII-XIII)”, *Intus-legere historia*, Vol. 12, n. 2, pp. 155-186.
- DE BENAVENTE, T. (Motolinía), 1903, *Memoriales*, Ed. Luis García Pimentel.
- , 2014, *Relación de las cosas, idolatrías, ritos y ceremonias de la Nueva España*, edición de M. Serna Arnaiz y B. Castany Pardo, Madrid, Real Academia Española.
- DE FIORE, J. [1199] 2010, *El tiempo del Apocalipsis*, trad. es. de G. L. Potestà, Madrid, Trotta.
- DE LAS CASAS, B., [1561] 1986, *Historia de las Indias*, Caracas, Ayacucho.
- DE LA TORRE, A., 1936, “La embajada de Pedro Mártir de Anglería a Egipto”, en *Homenaje a Rubió Lluch*, 1, Barcelona, Estudis universitaris catalans.
- , 1949-1966, *Documentos sobre las relaciones internacionales de los Reyes Católicos*, 6 Vols., Barcelona [s. n.].
- DE SAHAGÚN, B., 1990, *Breve compendio de los ritos idolátricos que los indios de Esta Nueva España usaban en tiempos de su infidelidad*, México, Lince Eds.
- , 1992, *Historia general de las cosas de nueva España. Primera versión íntegra del texto castellano conocido como Códice florentino*, Madrid, Alianza.
- , [1540-1585] 2001, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, 2 Vols., Madrid, Dastin.
- , [1524] 2023, *Coloquios y Doctrina Cristiana con que doce frailes de San Francisco, enviados por el papa Adriano VI y por el emperador Carlos V, convirtieron a los indios de la Nueva España. En lengua mexicana y española*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, en <<https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadi->

gital/libros/224/coloquios_doctrinas.html> (21 de febrero de 2025).

FERNÁNDEZ ARMESTO, F., 2011, *1492- El nacimiento de la modernidad*, Barcelona, De Bolsillo.

FREISING, O., [1145] 1912, *Chronica sive historia de duabus civitatibus* [Crónica o Historia de las dos ciudades], Hannoverae, Impensis Bibliopolii Hahniani.

FUENTES, C., 1976, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz.

GALÁN, L. M., 2019, "La navigatio sancti brendani abbatis: Eneas en el medioevo", *Revista de Estudios Clásicos*, 46, pp. 69-95.

GARCÍA Y GARCÍA, L., 1946, "Prólogo" a Pedro Martir de Anglería, en *Una embajada de los Reyes Católicos a Egipto* (según la 'Legatio babylonica' y el 'Opus epistolarum' de Pedro Mártir de Anglería), Madrid, C.S.I.C. Instituto Jerónimo Zurita.

JOHANSON, P., 2013, "Presagios del fin de un mundo en textos proféticos nahuas", *Estudios de Cultura Náhuatl*, 45, pp. 69-147.

LADERO QUESADA, M. A. 2014, *La España de los Reyes Católicos*, Madrid, Alianza Editorial.

MÁRTIR DE ANGLERÍA, P., 1946, *Una embajada de los reyes católicos a Egipto (según la "Legatio Babylonica" y el "Opus epistolarum" de Pedro Mártir de Anglería)*, trad. es. de L. García y García, Valladolid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

MILHOU, A., 1983, *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Valladolid, Casa-Museo Colón.

MONSEGÚ, B., 1986, "Erasmus y Vives y la "Philosophia Christi" como humanismo cristiano", en C. Morón Arroyo (editado por), *El erasmismo en España: ponencias del coloquio celebrado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo del 10 al 14 de junio de 1985*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, pp. 357-374.

PÉREZ DE TUDELA, J. 1983, *Mirabilis in altis*, Madrid, CSIC.

---, 1992, "Los Reyes Católicos y la oferta de Cristóbal Colón. Apunte introductorio a una historia tergiversada acerca de un horizonte de encubrimientos", *Cuadernos de Historia Moderna*, 13, pp. 9-46.

---, 1994, "Descubrimiento de América y universalismo sacro-histórico", *II Congreso de Academias iberoamericanas de la Historia "Factores de diferenciación e instancias integradoras en la experiencia del mundo iberoamericano"*, Madrid, Real Academia de la Historia, pp. 389-419.

PICCOLOMINI, E. S., [1477] 1991, *Historia rerum ubique gestarum locorumque descriptio*, Torrejón de Ardoz (Madrid), Testimonio Compañía Editorial.

PLATÓN, [s.f.] 1992/2002, *Diálogos. Obra completa. Volumen VI: Filebo. Timeo. Critias*, Madrid, Gredos.

POLO, M., [1298] 1984, *Libro de las maravillas*, trad. es. de M. Armiño, Madrid, Ediciones Generales Anaya.

RODRÍGUEZ SANDOVAL, G., julio-diciembre de 2020, "La herencia apocalíptica en fray Toribio de Benavente, 'Motolinía'", *Estudios de Historia Novohispana*, 63, pp. 33-66.

BUYER, R., 1988, *L'utopie et les utopies*, Paris, Gerard Monfort.

SERNA, M., 2020, "El origen de los indios, la reconquista de Jerusalén y el fin de los

tiempos en la Historia de los indios de la Nueva España, de fray Toribio de Benavente, 'Motolinía"', *Hipogrifo*, 8.1, pp. 295-306.

SERNA, M. y CASTANY, B., 2023, *Crónicas de la conquista espiritual de América*, Madrid, Cátedra.

TORO PASCUA, M. I., 2003, "Milenarismo y profecía en el siglo XV. La tradición del libro de Unay en la península ibérica", *Península. Revista de estudios ibéricos*, pp. 29-37.

VARA MARTÍN, J., 2012, "La unidad del género humano en *La ciudad de Dios* de San Agustín", *Espíritu*, LXI.144, pp. 247-275.

PATRICIA ACEVES PASTRANA

Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

LILIANA SCHIFTER ACEVES

Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

Eliminando lo extraño. La resignificación y traducción de las nociones de la *Ticiotl* a la medicina hipocrático-galénica en el *Códice de la Cruz-Badiano* (1552)

Introducción

En opinión de algunos historiadores, los encuentros entre Europa y las Américas en el siglo XVI marcaron el inicio de un replanteamiento de la historia natural, la medicina y la geografía mundiales. Al respecto, gran parte de lo que se sabe sobre la ciencia producida en la Nueva España, en esa centuria, es gracias a los textos elaborados en este virreinato y a lo aportado por exploradores europeos. Sin embargo, si se utilizan fuentes como el *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis*, también conocido como el *Códice de la Cruz Badiano*, se rescata otra parte diferente de la historia, relacionada con las contribuciones ocultas de los pueblos indígenas (Poskett, 2022: 28-29).

Nuestra ponencia se inscribe en esta perspectiva y tiene como objetivo analizar el manuscrito *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis*, que fue escrito en latín, en 1552, dentro del Convento novohispano de Santa Cruz de Tlatelolco (Cruz y Badiano, [1552] 1991). Este texto, elaborado por dos indígenas, recoge las virtudes curativas de algunas plantas nativas y los métodos indígenas para emplearlas. Conviene señalar que, si bien sus autores trataron de eliminar todo lo “extraño”, es decir, los elementos de la medicina náhuatl —*ticiotl*— que se apartaban de la racionalidad médica hipocrático-galénica europea, el texto introduce en el imaginario de los españoles múltiples elementos de la cultura náhuatl tanto en los fonemas, los glifos y algunas representaciones de animales relacionadas con las plantas registradas, entre otros.

En la preparación de este pequeño libro, es necesario tener presente que fue concebido como un obsequio para agradar al monarca, y mostrarle los conocimientos que poseían los naturales sobre la terapéutica asociada a las plantas medicinales, resignificándolos a la medicina europea. No obstante, a pesar de que el *Códice* llegó a su destino, y de los cuidados puestos en su elaboración, fue ignorado intencionalmente por los autores españoles del siglo XVI por su origen indígena, y es hasta el siglo XX cuando entra nuevamente en escena.

Otra consideración a tomar en cuenta es que, a partir de 1521, año de la caída de Tenochtitlán, el encuentro-choque entre las culturas del Nuevo y del Viejo Mundo dio como resultado un mestizaje cuyas manifestaciones influyeron en todos los ámbitos, estratos y grupos po-

blacionales de estos territorios, incluida la medicina y el uso de las plantas medicinales. En este contexto, como producto de la confrontación entre la cultura médica mesoamericana y la europea, ocurrió un proceso de aculturación, donde la primera quedó subordinada a la segunda. También, a consecuencia de los intercambios producto de la circulación del conocimiento, ambas partes se apropiaron, incorporaron y resignificaron un conjunto de saberes, creencias, costumbres, recursos naturales y humanos, además de las enfermedades y sus tratamientos para curarlas (Viesca, 2005; 2011). En este escenario es fundamental recuperar el espacio como el lugar donde acontecen interacciones y transformaciones sociales. Es decir, los espacios de intersección que vinculan el ámbito de la medicina con las leyes, la política, la religión, el arte o la cultura material, más allá de las prácticas médicas restringidas al mundo de los profesionales. Todo ello, en el marco del intercambio desigual entre sanadores indígenas y frailes, a lo largo de los primeros decenios del despliegue de la conversión al cristianismo (Pardo, 2014).

¿Por qué hacer el viaje y tratar de dialogar con un texto del siglo XVI? La singularidad del Códice de la Cruz Badiano

La conformación de la medicina novohispana, a lo largo del siglo XVI, es un fenómeno cultural muy amplio que implicó multitud de intersecciones entre espacios, prácticas y representaciones. La medicina novohispana resultante del choque entre culturas presentó características diferentes, tanto en sus componentes como en sus concepciones nosológicas respecto a la medicina ibérica y náhuatl. En estas circunstancias y como producto de las interacciones ocurridas entre los médicos indígenas y los frailes franciscanos en el interior del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, se proyectó y realizó, en 1552, el libro *Libellus de Medicinalis Indorum Herbis*, cuyos autores son los indígenas Martín de la Cruz y Juan Badiano; el primero era el médico indígena del Colegio y el segundo era el lector del mismo, una especie de profesor de lenguas del plantel. Este texto es único y singular para la historia de los primeros años de la colonia, por los siguientes motivos:

1. Es una fuente textual que nos permite aproximarnos a los primeros tiempos del encuentro-choque, a ese medio siglo de violencia, barbarie, tensión, intercambio y comunicación, que precedió a los tratados, instituciones y profesionales de corte europeo, dispuestos a mantener la hegemonía y consolidación del modelo institucional importado por los colonizadores.
2. Se elabora, a escasos treinta años de la conquista de Tenochtitlán, en la etapa inicial de construcción de la organización colonial y la práctica de la medicina de la conversión relacionada con las estrategias de la acción religiosa de los frailes.
3. Es el primer texto de medicina que se elabora en la Nueva España. Antecede a las obras de Sahagún y de Hernández.
4. Es un texto de manufactura indígena. El médico tlatelolca Martín de la Cruz se encargó de dictarlo en náhuatl a Juan Badiano, originario de Xochimilco, quien lo tradujo al latín.
5. Marca el inicio de la escritura del náhuatl, utilizando el código alfabético europeo y, por tanto, un momento de resignificación de los signos e ideas escritas y de las imágenes incluidas. En una palabra, la transformación de una escritura iconográfica, en proceso de traducción cultural, hacia un código alfabético-iconográfico.
- 6 La trascendencia del Códice de la Cruz Badiano es de enorme relevancia ya que recoge el

legado de la civilización mesoamericana que antecede por milenios la llegada del náhuatl a la Cuenca de México.

7. Las pinturas de las plantas que acompañan al texto fueron obra de tlacuilos que siguieron el modelo de los herbarios europeos. Lo cual no impidió que en ellas haya quedado registrada la presencia de elementos de la cultura y la cosmovisión autóctonas.

8. Es muy probable que el médico que redactó este libro haya nacido antes de conquista, por lo que es plausible que desde entonces haya presenciado y puesto en práctica la *ticiotl*.

9. No existe otro texto con estas características.

En la actualidad, un análisis detallado del contenido y pinturas del manuscrito nos lleva al encuentro con la cultura indígena y la *ticiotl*, tal como lo han señalado connotados estudiosos de este texto (Reyes, 2016). Además, posibilita la comprensión de la manera en cómo circularon, se apropiaron y resignificaron los conocimientos en ambos sentidos. Es sabido que este Códice fue la estrategia utilizada por los indígenas, frailes y el virrey para conseguir subsidio para el Colegio y abrir la puerta a intercambios comerciales muy redituables. Queda claro que para este momento los peninsulares (frailes y autoridades) ya habían aceptado, es decir, validado por la vía del empirismo, de la experiencia propia o de los otros la eficacia de los recursos naturales indígenas y sus aplicaciones. Tal como lo hace y lo recomienda hoy en día la OMS (Schifter y Aceves, 2023) y la *Farmacopea Herbolaria de los Estados Unidos Mexicanos* (Secretaría de Salud, 2001).

Resignificando el pasado. El *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis*

El Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco fue fundado en 1536 para educar a los hijos de los caciques y de la nobleza indígena. Para 1550, este Colegio estaba sometido a todo tipo de críticas y a serias dificultades económicas que se habían acrecentado por la terrible epidemia de *coacotzintle* que cobró la vida, en 1545, a numerosos colegiales (Brito, 2023).

En este contexto, para 1552, Martín de la Cruz y Juan Badiano formaban parte de dicho colegio. El primero, en calidad de médico, se ocupaba de la salud de los estudiantes; el segundo tenía el puesto de lector, profesor de retórica. Ambos indígenas se hallaban muy ocupados elaborando el manuscrito del *Libellus* a petición expresa de Francisco Mendoza, hijo del hijo del primer virrey, quien pretendía hacerlo llegar a Carlos V en su próximo viaje a la metrópoli (Viesca, 1992). Esta era la estrategia para ser reconocidos y obtener la gracia del rey, además de conseguir el subsidio necesario para que el Colegio siguiera adelante (Viesca, 1997). Además, hoy sabemos que Martín de la Cruz era un médico indígena originario de Tlatelolco, formado a partir de procedimientos de la experiencia. Gracias a sus habilidades, para 1550, el virrey Antonio de Mendoza ya lo denominaba como «principal» y, tres años más tarde, era parte de los examinadores de los aspirantes a ser médicos indios¹.

Para los fines de este estudio nos interesa abordar algunos aspectos relacionados con la me-

¹ En la dedicatoria al virrey Antonio de Mendoza, Martín de la Cruz le agradece los muchos favores recibidos. Este virrey, en 1550, le había otorgado la merced limitada a los españoles, de tener una «haca y andar en ella», y lo trata de indio principal. Tres años después, el virrey Luis de Velasco menciona que es examinador y en 1555 le concede «tener una ballesta y traerla» por ser «herbolario» (Viesca, 1995: 479).

dicina náhuatl en cuanto al uso terapéutico de las plantas y los conceptos de salud y enfermedad, ubicándolos dentro de la cosmovisión que les dio lugar. Nos importa recuperar el estatuto epistemológico de la *ticiotl* a la luz de los postulados médicos y del universo cultural en el que era practicada. Al respecto, destaca el libro titulado *Ticiotl. Conceptos médicos de los antiguos mexicanos* (Viesca, 1997), cuya lectura nos permite acceder a la riqueza de las posibilidades terapéuticas de los remedios y medicamentos resguardados en las fuentes del siglo XVI y a la cosmovisión de la cual formaron parte.

De inicio se debe señalar que el Códice en su redacción sigue el modelo de los herbarios de esa época; sin embargo, por su contenido medicamentoso y terapéutico se asemeja a un recetario, pues no describe las plantas, sino más bien proporciona información de cómo usarlas en las enfermedades, algunas preparaciones y en ciertos casos, las cantidades de los ingredientes que contienen (Garibay, 1991). Este pequeño libro, con un empastado elegante de terciopelo rojo y ribetes de oro, en sus 140 páginas de papel europeo hecho a mano, incorpora 251 plantas, acompañadas de 185 imágenes bellamente ilustradas a colores, que si bien siguen las técnicas de los antiguos tlacuilo, muestran también una influencia occidental (Fernández, 1991). Las monografías contenidas en sus trece capítulos pueden incluir o no el nombre y la imagen de la planta y luego, en todos los casos, traen un encabezado con el nombre de la enfermedad, cuyo tratamiento enseguida se describe.

Los temas del *Libellus* refieren a enfermedades de partes del cuerpo, a descripciones de remedios contra enfermedades generales, enfermedades mentales, enfermedades de mujeres y de niños, terminando con un capítulo sobre las señales en la proximidad de la muerte.

En la terapéutica indígena era común usar plantas enteras o algunas de sus partes. En las recetas, era frecuente mezclarlas con otras o con productos animales y minerales. Entre los componentes de origen animal aparecen sangre, hiel, piel, huesos, músculos, cerebro, corazón, hígado, vejiga, o bien piedras bezoares y piedras provenientes del buche de diversos animales, así como orina y excremento. En cuanto a los del reino mineral, se localizan piedras preciosas y piedras como la de sangre o *eztetl*, distintos tipos de tierras, además de metales como oro, hierro y cobre.

En un estudio reciente, Alejandro de Ávila Blomberg (2023: 70) señala que las recetas incluyen ingredientes difíciles de conseguir y de costo elevado como es el caso de los bezoares, metales y piedras preciosas y de plantas de otras regiones. Por lo que estas recetas deben ser ejemplos de una medicina de élite restringida a la nobleza, a la que pertenecían los estudiantes del Colegio y «el hecho de que el hermoso *Libellus* estaba dirigido al rey de España» (Ávila Blomberg, 2023: 70). Asimismo, hace notar que en el Códice de la Cruz Badiano están ausentes especies de plantas de amplia distribución y uso, hasta la fecha, del entorno de la Ciudad de México, «que seguramente eran empleadas por los plebeyos para fines terapéuticos a mediados del siglo XVI» (Ávila Blomberg, 2023: 72). En nuestra opinión, este autor hace una contribución relevante al remarcar que los nombres dictados por el sabio tlatelolca ofrecen «pistas invaluable para dilucidar la clasificación de las plantas en el náhuatl que hablaban don Martín de la Cruz y Juan Badiano hace quinientos años» (Ávila Blomberg, 2023: 74). Al respecto, considera que el *Libellus* «es el testigo más temprano que conocemos de una nomenclatura, y por lo tanto una clasificación, fundamentalmente distinta del sistema occidental de percepción de la naturaleza» (Ávila Blomberg, 2023: 122). Aún más, afirma que «este maravilloso manuscrito nos debe hacer revalorar su trascendencia como legado de una civilización que antecedió por milenios a la

llegada del náhuatl a la Cuenca de México y que se extendía por cientos de kilómetros hacia el sur» (Ávila Blomberg, 2023: 124).

La cosmovisión náhuatl

Al ser parte de los habitantes del México prehispánico, los médicos indígenas pensaban que el universo estaba conformado por 22 pisos colocados uno sobre otro y divididos en dos regiones por un plano horizontal que era la superficie terrestre. Por arriba de este plano horizontal había 13 niveles que llevaban al cielo más alto; por abajo, existían 9 niveles que conducían a los abismos del inframundo (López-Austin, 1994). El cuerpo humano también reflejaba la estructura del universo, su cielo correspondería al vértice del cráneo, de naturaleza más caliente que los pies que son fríos como el inframundo. Esta disposición también aparece en el Códice de la Cruz Badiano, en la descripción de las enfermedades según el orden anatómico de cabeza a pies. Autores como López Austin, León Portilla y Viesca opinan que los textos de procedencia indígena entre los que se encuentran el *Libellum* y los provenientes de los informantes de Sahagún hablan de las enfermedades frías y calientes. Consideran que el frío y el calor son dos elementos esenciales taxonómicos de las culturas prehispánicas, empleándose como tales en la clasificación de los niveles del universo, los dioses, los hombres y sus órganos, los animales, las plantas, los alimentos, los medicamentos, entre otros (Viesca, 1997: 179). El origen mesoamericano de este modelo clasificatorio ha sido probado en todos los ámbitos por López Austin (López-Austin, 1971; 1980). De este modo, para los médicos indígenas:

[...] la medicina náhuatl prehispánica estaba basada en una visión del universo en la que los seres y fuerzas procedentes del inframundo, de los diferentes cielos y de los rumbos de la superficie de la tierra actuaban sobre el hombre, y en la que todos ellos podían ser conceptualizados de acuerdo con su naturaleza más o menos fría o caliente [asimismo las enfermedades provenían por calor o por frío]. Está también más allá de toda discusión la existencia de un concepto de salud entendida como equilibrio entre las partes constitutivas de cada individuo y entre éste y el universo accesible [...], que también tiene acceso a él (Viesca, 1991: 45-47).

Así, el equilibrio y su conservación estaban relacionados a la estructuración del mundo, por lo que, al valorar la naturaleza de todas las fuerzas e influjos implicados en el universo, era necesario considerar sus atributos de carácter caliente o frío. Hablar de enfermedad equivale, entonces, a un desequilibrio, el cual siempre proviene de fuerzas externas. El hombre habita en un mundo que «es la encrucijada de todos los caminos del universo» y es un ser que le «interesa a todos los seres del universo» por estar colocado en el centro del mismo. En consecuencia «el universo confluye hacia cada ser humano [...] un microsistema en el cual esas relaciones e intercambios se concretan en procesos vitales, en salud y en enfermedad» (Viesca, 1997: 164).

Tomando en cuenta estas consideraciones, las enfermedades podían ser provocadas por la presencia de dioses o de seres de los pisos superiores e inferiores del universo y por fuerzas provenientes de los mismos, también por las fuerzas divinas que habitan en seres de la superficie terrestre, así como por seres del inframundo que moran en la superficie terrestre y por otros hombres (Viesca, 1997). En suma, la *ticiotl*:

[...] fue mucho más que un conocimiento meramente empírico. Detrás de ella existía una teoría, en este caso un saber estructurado e integrado a su visión del mundo y al todo cultural y social de los pueblos nahuas [...] cada cultura entiende o “inventa” qué es la enfermedad y cuáles son sus remedios [...] (León-Portilla, 1997: 15).

El mestizaje cultural como un devorar entre códigos culturales

En sus análisis sobre el *Libellus*, Alejandro Viveros (2020: 841-854) plantea y propone dar respuesta al cuestionamiento central, ¿cómo comprender e interpretar los modos de enunciación del indio colonial y de su escritura? Para la realización de esta tarea, este investigador aplica las nociones de codigofagia y escritura codigofágica acuñadas por Bolívar Echeverría. En esta perspectiva, el autor también retoma el concepto de crónica mestiza acuñado por Martin Lienhard para las producciones escriturales realizadas por los indios durante la primera etapa de la colonización americana:

[...] atribuimos el carácter “mestizo” a aquellas crónicas que, casi independientemente del origen étnico de sus autores (indígenas, mestizos, españoles), reelaboran materiales discursivos o reales de la historia americana a través de unos procedimientos narrativos (verbales y/o pictográficos) de tradición heterogénea: indígena y europea (Leinhard, 1983: 103).

Echeverría (2001: 63) afirma que el mestizaje cultural ha consistido en una “codigofagia” practicada por el código cultural de los dominadores sobre los restos del código cultural de los dominados. Se refiere al proceso de mestizaje cultural como un devorar entre códigos culturales, mediante el cual el devorador se ha transformado radicalmente, muchas veces, para absorber de manera adecuada lo devorado, y la identidad de los vencedores también ha tenido que jugarse su propia existencia intentando apropiarse de la de los vencidos. De ahí que la codigofagia implique una transformación bajo la cual las identidades culturales —códigos culturales— están siendo constantemente re-construidas, así como su horizonte de significaciones posibles.

Viveros (2020: 844) refiere que, en esta perspectiva, cobra especial interés lo sucedido entre aquellos indios que se vieron obligados a imitar los códigos culturales europeos, que aprendieron a escribir y que han sido catalogados ya sea como humanistas y letrados, ladinos y *passeeurs*. Argumenta que, a través del código alfabético europeo, lograron sobrevivir, negociar y reconducir su experiencia histórica, como es el caso de los autores del *Libellus*, quienes, escribiendo y traduciendo, nos legaron una obra única. Señala que el latín fue la lengua receptora de los términos y conceptualizaciones de los glifos y fonemas del náhuatl (Gimmel, 2008a, 2008b), en un proceso de soluciones semióticas heterogéneas (Vera, 2019).

En esta óptica, mira al *Libellus* como una modulación de la crónica mestiza que despliega una escritura iconográfica en proceso de traducción cultural hacia un código alfabético-iconográfico (Gruzinski, 2001; Lockhart, 2015). A partir de la interacción e interrelación con diferentes tradiciones históricas, el *Libellus*, como otras obras de producción indígena, desarrolla un ejercicio de re-codificación sobre la historicidad del mundo cultural en pleno proceso de adaptación (Navarrete, 2015).

Según el autor, el *Libellus*, como una escritura codigofágica, permite el reconocimiento de dos diferentes posiciones de enunciación e interpretación, para dar lugar a la resignificación y a la recreación múltiple y conflictiva de códigos culturales (Echeverría, 2001: 63). Por este mecanismo, en el *Libellus* se recopila y se hace uso de fuentes, referencias y materiales que son resemantizados, ya que cambian su significado en un nuevo texto cultural. En esta resignificación, hay una tensión en la selección de qué decir y qué omitir, en el cómo y por qué decirlo (Echeverría, 2012: 190). Por tanto, las páginas del *Libellus* nos presentan múltiples saberes y conocimientos, experiencias históricas e identitarias que lograron sobrevivir, al ser negociadas y reconducidas a través de un código alfabético-iconográfico cruzado por un horizonte rememorativo que, a su vez, es un claro ejemplo de la re-configuración de su mundo cultural.

Viveros (2020: 850) señala que en el *Libellus* la intervención indígena en un imaginario europeo logra fagocitar los códigos del dominador. Por este mecanismo, sus imágenes muestran tanto la explicación del uso medicinal de las plantas adaptado al imaginario del receptor europeo y, de contrabando, exponen e introducen las plantas y sus usos tradicionales según la medicina nahua ante este mismo receptor. Lo anterior es evidente en los nombres en náhuatl y en las pinturas registradas. En estos materiales logran integrar las plantas con su entorno y con otros seres vivos no humanos con quienes conviven y se relacionan, en el escenario de la cosmovisión nahua.

El primer ejemplo, que presenta el autor, es la planta llamada *Acamallotetl* (Cruz y Badiano, [1552] 1991: fol. 61v.) usada para la curación de las quemaduras de los niños y contra la siriasis. La preparación de la receta del *Libellus* la incluye junto con otras hierbas y con una tierra blanquecina proveniente del fondo de los ríos. La imagen muestra claramente a la planta y sus partes: flor, tallo y raíces. Debajo de éstas últimas se observa en color azul el glifo nahua para el agua, *atl*, que refiere al río donde se busca la tierra blanquecina.



01

01. Acamallotetl, en Cruz, M. de la; Badiano, J., *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis* [1552], México, Fondo de Cultura Económica, 1991, fol. 61v.

Otras imágenes presentadas por Viveros registran hormigas y víboras asociadas a las plantas. En el caso de las hormigas, su denominación en náhuatl *azcatl* forma parte del nombre de las plantas: *Azcapan yxhua tlahçolpahui* (Cruz y Badiano, 1991: fol. 14v.) usada para alcanzar el sueño y *Nonochton Azcapanyxhua* (Cruz y Badiano, 1991: fol. 28) recomendada para los dolores coronarios. En su opinión, la incorporación de las hormigas indica la relación simbiótica o de colaboración entre plantas e insectos, y la cercanía de la planta con los nidos de hormigas resulta de utilidad para su reconocimiento y recolección.



02



03



04

02 Azcapan yxhua tlahçolpahui, en Cruz, M. de la; Badiano, J., *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis* [1552], México, Fondo de Cultura Económica, 1991, fol. 14v.

03 Nonochton Azcapanyxhua, en Cruz, M. de la; Badiano, J., *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis* [1552], México, Fondo de Cultura Económica, 1991, fol. 28.

04 Couaxocotl, en Cruz, M. de la; Badiano, J., *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis* [1552], México, Fondo de Cultura Económica, 1991, fol. 39v.

Algo similar sucede con la planta llamada *Couaxocotl* (Cruz y Badiano, 1991: fol. 39v.), cuyo nombre aglutina los términos *coua-xocotl* o víbora-fruta. Ambos claramente expuestos en la iconografía en dos víboras colocadas simétricamente alimentándose de los frutos. Lo que refiere a pensar que esta planta forma parte del hábitat de los reptiles. El *Couaxocotl*, acompañada de otras plantas, se sugiere para el tratamiento de la fatiga de los gobernantes y administradores de la república.

Comentario final

Desde las primeras ediciones mexicanas, algunos investigadores como Efrén C. del Pozo señalaron que el texto del *Libellus* fue ignorado a propósito por los autores españoles del siglo

XVI, dedicados al tema. Estos últimos no podían darle crédito a una obra escrita en latín por indios, para servir como fuente de información médica. Aún, el mismo Sahagún no lo toma en cuenta, a pesar de haber trabajado incansablemente con sus informantes para recoger este tipo de conocimientos indígenas². También procedieron así Nicolás Monardes y Francisco Hernández.

Como es sabido, estos autores ibéricos descartaron de entrada que los conocimientos indígenas pudieran ser el resultado de estudios realizados o parte de un sistema médico diferente del que conocían como válido, es decir, la medicina hipocrático-galénica acompañada de sus cuatro humores y sus cuatro cualidades. Para ellos, el saber médico de los antiguos mexicanos se reducía a un saber empírico de los remedios y su aplicación; no les interesó lo que los médicos indígenas pensaban de las enfermedades y sus causas. En consecuencia, al incorporar los remedios en sus obras, los resignificaron de acuerdo con el sistema médico que ellos aceptaban como verdadero, eliminando todo aquello que les pareciera ajeno y tuviera relación con la cosmovisión indígena y con la presencia de dioses, seres sobrenaturales, influjos y contenidos que pudieran ser vinculados con la hechicería y demás.

Por su parte, Martín de la Cruz y Juan Badiano buscaron eliminar del manuscrito el latín, aunque sin lograrlo a cabalidad, lo que se apartara de la racionalidad médica de los europeos, dado que el texto sería presentado al rey y expuesto al escrutinio de los médicos y farmacéuticos de la corte. Sin embargo, como el *Libellus* fue escrito a escasos 30 años de la conquista y Martín de la Cruz aún practicaba la medicina autóctona con la población indígena, los componentes culturales asociados a las plantas están presentes en el texto. En otro plano, el acercamiento a este invaluable texto nos permitió aproximarnos a la circulación trasatlántica del conocimiento acerca de las plantas y la naturaleza, en los primeros siglos de la “modernidad”, así como a los procesos de apropiación de ese conocimiento en circulación; al cómo, cuándo y por qué mecanismo un conocimiento determinado, una planta, una receta, una práctica, transita de un sitio a otro.

En síntesis, el estudio del Códice de la Cruz Badiano realizado en este trabajo puso de manifiesto que:

- El *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis* ostenta su innegable impronta indígena e inseparable identidad mestiza.

- El manuscrito es un testimonio de la resignificación de los signos e ideas escritas y de las imágenes de la medicina náhuatl, de su traducción a la medicina europea para evitar lo “extraño” a la racionalidad europea. Es también una crónica mestiza que muestra la transformación de una escritura iconográfica, en proceso de traducción cultural hacia un código alfabético-iconográfico.

- Las páginas del *Libellus* nos presentan múltiples saberes y conocimientos, pero también experiencias históricas e identitarias que lograron sobrevivir, al ser negociadas y resignificadas en un código alfabético-iconográfico, marcado por un horizonte conmemorativo y por la reconfiguración de su mundo cultural, para reconducirlas hacia el código alfabético-iconográfico de los conquistadores.

² Fray Bernardino de Sahagún y Francisco Hernández no citan el Códice. Como tampoco lo hacen Casiano del Pozzo y el cardenal Barberini, a pesar de que conocían el texto y de haber participado en la edición de la *Accademia dei Lincei*, de la *Historia Natural de la Nueva España* de Francisco Hernández, extractada por Reccho (Pozo, 1991).

- A pesar del tiempo transcurrido, es un documento definitorio de la cultura médica del mexicano y de su identidad. No hay que olvidar que la herbolaria es un reflejo fehaciente de la cultura de un país. Son los hombres y las mujeres de ese entorno quienes establecen los usos terapéuticos de las plantas.

- El texto estudiado reivindica el potencial terapéutico de las plantas medicinales y sus usos etnobotánicos y médicos en el territorio nacional. Hoy más que nunca es imprescindible cuidar la biodiversidad de nuestro suelo y su conservación para las generaciones futuras.

Bibliografía

- ÁVILA BLOMBERG de, A., 2023, “La impronta del sur en Tlatelolco: Etnotaxones y biogeografía en el Códice de la Cruz Badiano”, en A. Moreno Toscano (editado por), *El Códice de la Cruz Badiano. Reflexiones desde la ciencia, la historia y la antropología*, Ciudad de México, UAM Xochimilco/Scientika/Secretaría de Cultura, INAH, BNAH, pp. 69-147.
- BRITO GUADARRAMA, B., 2023, “Códice de la Cruz Badiano. Una breve historia”, en A. Moreno Toscano (editado por), *El Códice de la Cruz Badiano. Reflexiones desde la ciencia, la historia y la antropología*, Ciudad de México, UAM Xochimilco/Scientika/Secretaría de Cultura, INAH, BNAH, pp. 69-147.
- CRUZ, M. de la, BADIANO, J. [1552] 1991, *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis*, México, Fondo de Cultura Económica.
- ECHEVERRÍA, B., 2001, *Las ilusiones de la modernidad*, Quito, Tramasocial.
- , 2012, *Valor de uso y utopía*, México, Siglo XXI.
- FERNÁNDEZ, J., 1991, “Las miniaturas que ilustran el Códice”, en M. de la Cruz, *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 101-106.
- GARIBAY, A. M. 1991, “Introducción”, en M. de la Cruz, *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 1-8.
- GIMMEL, M., 2008a, “Reading Medicine in the Codex de la Cruz Badiano”, *Journal of the History of Ideas*, 69, pp. 169-192.
- , 2008b, “Hacia una reconsideración del Códice de la Cruz-Badiano: nuevas propuestas para el estudio de la medicina indígena en el período colonial”, *Colonial Latin American Review*, 17, pp. 273-283.
- GRUZINSKI, S., 2001, *La colonización del imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español: siglos XVI-XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LEÓN-PORTILLA, M., 1997, “Prólogo”, en C. Viesca, *Ticiotl. Conceptos médicos de los antiguos mexicanos*, México, Facultad de Medicina/UNAM, pp. 7-16.
- LIENHARD, M., 1983, “La crónica mestiza en México y el Perú hasta 1620: apuntes para su estudio histórico-literario”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 17, pp. 105-115.
- LOCKHART, J., 2015, *Los nahuas después de la Conquista. Historia social y cultural de los indios de México central, del siglo XVI al XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LÓPEZ-AUSTIN, A., 1971, *Textos de medicina náhuatl*, México, SEP.
- , 1980, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- , 1994, *Tamachoan y Tlalocan*, México, Fondo de Cultura Económica.
- NAVARRETE, F., 2015, *Los orígenes de los pueblos indígenas del valle de México. Los altepetl y sus historias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- PARDO, T. J., 2014, "La medicina de la conversión: el convento como espacio de cultura médica novohispana", en T. J. Pardo y M. Sánchez Menchero (editado por), *Geografías médicas: orillas y fronteras culturales de la medicina (siglos XVI y XVII)*, México, UNAM, pp. 17-46.
- POSKETT, J., 2022, *Horizontes. Una historia global de la ciencia*, Ciudad de México, Crítica.
- POZO, E. del, 1991, "Valor médico y documental del manuscrito", en M. de la Cruz, *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 193-207.
- REYES, S., 2016, "El scriptorium del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco a través de los códices Florentino y De la Cruz-Badiano", en E. Hernández y P. Máñez (editado por), *El Colegio de Tlatelolco. Síntesis de historias, lenguas y culturas*, México, Destiempos, pp. 26-38.
- SCHIFTER, L. y ACEVES, P., 2023, "Puntos de contacto entre el Códice de la Cruz Badiano y la *Farmacopea Herbolaria de los Estados Unidos Mexicanos*", en A. Moreno Toscano (editado por), *El Códice de la Cruz Badiano. Reflexiones desde la ciencia, la historia y la antropología*, Ciudad de México, UAM Xochimilco/Scientika/Secretaría de Cultura/INAH/BNAH, pp. 59-68.
- SECRETARÍA DE SALUD, 2001, *Farmacopea Herbolaria de los Estados Unidos Mexicanos*, Secretaría de Salud.
- VERA, J., 2019, "Hierbas medicinales y semiosis colonial: ilustraciones indígenas en dos manuscritos novohispanos sobre la naturaleza americana del siglo XVI", *Memoria Americana. Cuadernos de Etnohistoria*, 27, pp. 188-207.
- VIESCA, C., 1991, "La clasificación de las enfermedades en el Códice de la Cruz-Badiano", *Revista Ciencias*, 21, pp. 45-47.
- , 1992, "El Libellus y su contexto histórico", en Secretaría de Salud (editado por), *Estudios actuales sobre el Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis*, México, Editorial Marsa S.A. de C.V., pp. 49-82.
- , 1995, "...Y Martín de la Cruz, autor del Códice de la Cruz-Badiano, era un médico tlatelolca de carne y hueso", *Estudios de Cultura Náhuatl*, 25, pp. 479-498.
- , 1997, *Ticiotl. Conceptos médicos de los antiguos mexicanos*, México, Facultad de Medicina/UNAM.
- , 2005, "El mutuo influjo de la terapéutica en ambos mundos", en J. Puerto (editado por), *Ciencia y técnica en Latinoamérica en el periodo virreinal*, Madrid, CESCE, pp. 150-177.
- , 2011, *La configuración de la medicina novohispana (1521-1620)*, Tesis de doctor en Ciencias Biológicas y de la Salud, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco.
- VIVEROS ESPINOSA, A.J., 2020, "La escritura codigofágica en el Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis, 1552, *Hipogrifo*, 8.2, pp. 841-854.

ANA MARÍA DOLORES HUERTA JARAMILLO

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Percepciones sobre el reino animal. Entre la fantasía y la ciencia

En la época prehispánica existió una importante biodiversidad en territorio americano. Diversos autores se han ocupado de destacar la mirada de las antiguas culturas particularmente en torno de los animales. Dotados de cualidades sobrenaturales, algunos seres del reino animal se creían cercanos a los dioses, otros más eran vinculados a las explicaciones de naturaleza mítica. La relación de ciertos grupos humanos con esa parte de la naturaleza fue totémica, anímica, mágica, fantástica. De los animales más relevantes se encuentran el jaguar, el águila y la serpiente.

Mucho tiempo después, durante el siglo XIX, viajes y colecciones constituyeron los dos polos de la historia natural; en los gabinetes científicos que se fueron instituyendo, como el que existió en el antiguo Colegio del Estado de Puebla, se integraron instrumentos, clasificaciones, y libros particularmente procedentes de Europa. Desprendiéndose de las enseñanzas de Buffon (Cuvier, 1832), las miradas de los naturalistas sobre las especies animales americanas no se alejaron de la rareza, los temores y la desconfianza. Un acercamiento contrastante entre las percepciones antiguas y las modernas muestran la permanencia de la fantasía y de lo sobrenatural, incluso en la actividad científica.

El encuentro con lo prehispánico

Al llegar los extranjeros españoles a territorios mexicanos en el siglo XVI encontraron pobladores extraños, con costumbres extrañas que hablaban y decían cosas extrañas. Cortés, en una de sus cartas de relación al rey Carlos V expresa:

Porque para dar cuenta, muy poderoso señor, a vuestra real excelencia, de la grandeza, extrañas y maravillosas cosas de esta gran ciudad de Temixtitan, del señorío y servicio de este Moctezuma, señor de ella, y de los ritos y costumbres que esta gente tiene, y de la orden que en la gobernación, así de esta ciudad como de las otras que eran de este señor, hay, sería menester mucho tiempo y

ser muchos relatores y muy expertos; no podré yo decir de cien partes una, de las que de ellas se podrían decir, mas como pudiere diré algunas cosas de las que vi, que aunque mal dichas, bien sé que serán de tanta admiración que no se podrán creer, porque los que acá con nuestros propios ojos las vemos, no las podemos con el entendimiento comprender (Cortés, 2003: 4).

Y resalta que, en el que denomina imperio de las Indias, hay tan grandes reinos y provincias, de tan extrañas gentes y diversidades de costumbres y ceremonias e idolatrías apartadas de cuanto estaba escrito, desde el inicio hasta su tiempo, «que es muy corta la vida del hombre para lo poder ver ni acabar de entender o conjeturar» (Cortés, 2003: 4).

El naturalista Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, en su *Historia General y Natural de las Indias* (1535), mostraba igualmente su asombro ante lo encontrado en lo que para él eran las nuevas tierras:

¿Cuál ingenio mortal sabrá comprehender tanta diversidad de lenguas, de hábitos, de costumbres en los hombres destas Indias? ¿Tanta variedad de animales, así domésticos como salvajes y fieros? ¿Tanta multitud innarrable de árboles, copiosos de diversos géneros de frutas, y otros estériles, así de aquellos que los indios cultivan, como de los que la Natura, de su propio oficio, produce sin ayuda de manos mortales? ¿Cuántas plantas y hierbas útiles y provechosas al hombre? ¿Cuántas otras innumerables que a él no son conocidas, y con tantas diferencias de rosas y flores de olorosa fragancia? ¿Tanta diversidad de aves de rapiña y de otras raleas? (Fernández de Oviedo y Valdés, 1535: 3).

Los mitos prehispánicos de origen de los elementos de la naturaleza ya habían dado respuesta a esas preguntas, a través de relatos que sobrevivieron a los invasores.

En la Leyenda de los Soles del código Chimalpopoca —redactado a fines del siglo XVI, al parecer por discípulos de Bernardino de Sahagún (1558 y 1561), donde se da cuenta de la formación y declive de las cuatro eras que antecedieron a la quinta era, la del sol de los mexicanos— se afirma:

Aquí están las consejuelas de la plática sabia. Mucho tiempo ha sucedió que formó los animales y empezó a dar de comer a cada uno de ellos: sólo así se sabe que dio principio a tantas cosas el mismo Sol, hace dos mil quinientos trece años, hoy día 5 22 de mayo de 1558 (Feliciano y León Portilla, 1992).

Y en torno a nuestros animales seleccionados es reconocido que el jaguar, el águila y la serpiente son los que figuran con mayor carga simbólica en el mundo mesoamericano.

El jaguar prehispánico

En ese mismo Códice Chimalpopoca se describe que durante el Sol nombrado *nahui ocelotl* (4 tigre) que duró 676 años, los que ahí moraron la primera vez, fueron devorados por los tigres en el *nahui ocellotl* del Sol; quienes comían *chicome malinalli* (siete/hierba para hacer cordeles) que era su alimento, con el cual vivieron 676 años, hasta que fueron devorados como una fiera, durante trece años; hasta que perecieron y se acabaron. Entonces desapareció el Sol. El año de éstos fue *ce acatl* (1 caña). Por tanto, empezaron a ser devorados en un día del signo *nahui ocelotl*, bajo el mismo signo en que se acabaron y perecieron (Feliciano y León Portilla, 1992: 119). En otras palabras, durante este período, el cielo se desplomó, el sol no siguió caminando, se hizo de noche en pleno día y los jaguares vinieron a devorar a los hombres. El jaguar, también llamado Panthera Onca, es conocido en Mesoamérica como *ocelotl* o *tequani* en nahuatl, *péche – tao* en zapoteco, y *balam* en maya (Leiva, 2019: 1).

El águila prehispánica

El jaguar, desde el territorio de lo mítico, establecía una relación de metamorfosis con el águila. Mercedes de la Garza (2001), estudiosa del referido ser alado, nos explica que, de acuerdo con el pensamiento náhuatl precortesiano, al nacer el sol cada día por el oriente, el Sol tenía que luchar contra la Luna y las estrellas para que se produjera el día. Una vez que triunfaba sobre las fuerzas de la noche, al Sol se le veía como «águila que haciende» o *Cuauhthlehuānitl*, y una vez que concluía su recorrido durante el día a través del espacio celeste, al llegar el ocaso, ingresaba al inframundo como «el águila que desciende» o *Cuauhtemoc*. Y se convertía en ocelote, símbolo de los poderes de la oscuridad, animal de las fuerzas nocturnas, símbolo de los poderes de la oscuridad y de la muerte. En palabras de la estudiosa: «el águila y el ocelote, las dos epifanías animales del Sol, encarnaron entre los mexicas a los contrarios cósmicos: luz y oscuridad, vida y muerte, razón e irracionalidad» (De La Garza, 2001: 109).

La serpiente prehispánica

Pero el numen de los seres alados prehispánicos fue *Quetzalcoatl*, quien creó al Hombre del Quinto Sol. Bajó al inframundo a robar los huesos de los antepasados y, pulverizándolos, los mezcló con la sangre del autosacrificio, al perforar su pene con una espina de maguey. Con esta mezcla, formó al hombre a quien también le entregó el maíz que él, asimismo, descubrió. Desde entonces la sangre del sacrificio se convirtió en el alimento de los dioses, necesaria para que el Sol siguiera moviéndose y el Universo no cesara de existir. *Quetzalcóatl* es una divinidad creadora, pero antes de que la religión prehispánica concibiera al dios con ese nombre, apareció la figura de la Serpiente Emplumada como motivo constante en toda Mesoamérica, aunque siempre con las características locales de cada cultura, incorporando atributos y encarnaciones como: Venus, *Tláloc*, Serpiente Emplumada, y a la vez sacerdote y héroe cultural. *Ce Acatl Topiltzin Quetzalcoatl* y —entre los Mixtecos— *Ehécatl*: como deidad del viento.

Ante esas narraciones, las preguntas del poder hispano apuntaron a la integración de inventarios de la nueva naturaleza con fines de utilidad. Hombres letrados enviados con esos

objetivos, como médicos y religiosos, se abocaron a recopilar datos sobre la riqueza del nuevo mundo. El protomédico Francisco Hernández, quien estuvo en México de 1571 a 1577, y Fray Bernardino de Sahagún, ya mencionado, y que inicia su actividad en 1540, son un ejemplo de ello. Echando mano en gran parte de “cualquier tipo de entendido”, códices, escritos e informantes realizan una reconstrucción de lo que les es ajeno. En el caso de estos últimos no se puede dejar de pensar que sus traductores e informantes indígenas falsearan algunos datos. Tzvetan Todorov advierte que es ejemplar cómo Sahagún, con ayuda de doce ancianos conocedores de las antigüedades y cuatro de los mejores alumnos del colegio de Tlatelolco, platicó durante muchos días durante dos años todos los datos; se los dieron por medio de pinturas, que era la escritura que desde tiempo atrás ellos empleaban (Todorov, 2010: 236).

Y así nos encontramos ocasionalmente con descripciones tan fantásticas que dotan a los animales de atributos ficticios. Como ejemplo Hernández, en su *Historia Natural de la Nueva España*, se refiere así al jaguar:

Es común en este Nuevo Mundo el tigre, pero mayor que el nuestro, y también el *Tlalocélotl* o sea tigre chico, llamado así por ser de figura y especie semejantes, aunque de menor tamaño; las manchas de éste son pardas y negras, no amarillas y blancas como suelen ser en los tigres. Ataca a los indios y huye de los españoles, tal es la cobardía de esta gente o la fiereza de los nuestros, y la natural inteligencia de este animal (Hernández, [1615] 1985: 170).

En México también lo llaman tigrillo u ocelote, palabra proveniente de la palabra en náhuatl *océlotl*, que significa jaguar.

Por su parte Sahagún (1830: 188) describe así al águila: «Hay otra águila que se llama itzquauhtli» es grande, tiene el pico y los pies amarillos, tiene en el cuello, la espalda y el pecho «plumas doradas muy hermosas», las de las alas y de la cola eran ametaladas o manchadas de negro o pardillo, gran cazadora, acomete a los ciervos y otros animales, los mata dándoles con el ala grandes golpes en la cabeza, de manera que los ataranta, y luego les saca los ojos y se los come. Caza también grandes culebras, y todo género de aves, y llévaselas por el aire a donde quiere, y se las va comiendo.

La serpiente

Conocida como *teuhtlacozauihqui*, era una serpiente muy temible que los criollos llaman víbora por la fiereza y crueldad de su mortal mordedura; con cuatro pies o más de largo, y uno de ancho en su grosor medio, dorso prominente, cabeza de víbora, vientre blanco con amarillo y los lados cubiertos de escamas blancas, pero con franjas negruzcas a trechos; el dorso pardo con rayas amarillas que se entrecruzan en el mismo espinazo. El protomédico abundaba:

Hay muchas variedades de esta serpiente no muy diversas entre sí, y todas matan con su mordedura si no se acude rápidamente a curarla. Si se la irrita o se la toca se enrosca formando bolas, tuerce la cabeza haciéndola irregular, y se resguarda de tal modo que no se la puede atacar por ninguna parte (Hernández, [1615] 1985: 192).

Y en el capítulo V de su Libro onceavo Fray Bernardino de Sahagún (1830: 210) también describe a la serpiente que designa *tecutilacozauhqui* como:

el príncipe o princesa de todas las culebras, de color amarillo parecido al de la flor de calabaza, con unas manchas negras como los tigres. Esta serpiente siempre anda acompañada con su hembra, y ésta con su macho, aunque siempre andan el uno apartado del otro...y si alguno mata a alguno de ellos, el que queda persigue al que lo mató hasta que se venga (Sahagún, 1830: 210).

Tomó el nombre esta serpiente de su fuerza, pues *Temacuilcahuilia* quiere decir “que lucha con cinco hombres”. Se decía que ataca a los que encuentra y los oprime con tal fuerza que si se arroja a su cuello los estrangula y mata; pero si no, por la sola resistencia del cuerpo se rompe la culebra, salvándose la víctima. Quienes conocían su naturaleza la engañaban presentándole un tronco o algo semejante, enrollándose en el mismo lo rompe creyendo que oprime a un hombre y muere al fin hecha pedazos. Criaban los indígenas en sus casas, como un lujo, ciertas culebras verdes que, traídas de los campos cuando son del tamaño de un dedo, crecen hasta alcanzar el grueso del muslo; usaban como guarida una tinaja acolchada con paja, donde reposaban y vivían la mayor parte del tiempo. A la hora de comer salían de su nido y subían amigablemente a los hombros de su dueño, quien benévolo tolera el abrazo de «tan horrendo animal, o bien enroscadas en mitad del patio a manera de una gran rueda, comen apaciblemente lo que les dan, y reposan» (Hernández, [1615] 1985: XLV).

Otra serpiente más era la *Tzicatlinan* o madre de las hormigas, y Hernández la describe así:

es una especie de serpiente llamada así porque vive en sus galerías subterráneas y las sigue cuando salen en determinadas épocas del año; es la más hermosa de las serpientes y nada nociva, del grueso del meñique y de dos palmos de longitud, con franjas blancas y rojas alternadas transversalmente. No vive sino con las hormigas, ni en otros lugares que en los cálidos. En lo que se refiere a la medicina, dicen que machacada y aplicada resuelve los tumores (Hernández, [1615] 1985: X).

Desde los gabinetes científicos en el siglo XIX

Trasladándonos casi tres siglos después, para ese momento los viajes y las colecciones constituyeron los dos polos de la historia natural. Libros que viajaron de un lugar a otro, como viajaron también las diferentes especies animales, entre otras más, que se clasificaron para la construcción de un nuevo orden científico, que sustituyó o se desarrolló a la par del orden religioso. Especies de todo tipo transitaban por diferentes rutas tratando de encontrar los parentescos con las especies locales de cada continente. La herramienta principal para ese reconocimiento fueron los textos impresos que construyeron imágenes e imaginarios. En los Gabinetes de Historia Natural los estudiantes de Medicina y Farmacia cursaban las materias de Zoología, elementos de Biología, Botánica y elementos de Geología y de Mineralogía. Entre instrumentos, aparatos, aparadores, estantes y vidrieras, los libros fueron una vitrina más para observar lo desconocido.

El profesor de Ciencias en París Gabriel Delafosse, en una época de discusiones sobre el darwinismo, en sus *Nociones de Historia Natural* publicadas en 1865, y que se empleaba en la mayoría de las escuelas francesas y en el Gabinete poblano, afirmaba: «La muerte y el nacimiento, lo mismo hoy que millares de años atrás, corren cerca una de otro, en eterno y maravilloso círculo por una indestructible ley del Criador» (Delafosse, 1865: 8). Aseveraba que todo era obra de una fuerza oculta e inexplicable, dada la naturaleza por la sabiduría:

de aquel que de la bóveda suspendió para alumbrar la tierra, el sol, la luna, y las estrellas. Cuanto mayores conocimientos adquirimos de la naturaleza con más ideas agradables enriquecemos nuestro entendimiento, más admiración hacia el Todopoderoso experimentamos, y nos presentan de nuevo, cual dones divinos que más nos impulsan a la gratitud y a la adoración. Nuestro respeto al Criador sea creciente al ver dirigido con su infinito saber lo grande, así como lo pequeño, distribuyéndolo todo con pasmosísima variedad (Delafosse, 1865: 7).

Declaraciones que mantenían anclado el trabajo científico a la religiosidad.

Otros autores, como Leopoldo García Ramón, se apegan más a lo científico; en su obra *Galería de Historia Natural* publicada en 1885 la presenta como “sacada de las obras completas de Buffón”. Los naturalistas a los que remite a lo largo de su trabajo son Cuvier¹, Flourens y Plinio². García Ramón reproduce lo que otros han escrito, y lo que otros más le han comunicado, e integra testimonios que son ajenos a su propia experiencia.

El jaguar

Al referirse al jaguar, García Ramón señala que fue mencionado por un reducido número de viajeros por boca de los naturalistas, particularmente el holandés Guillermo Pisón y el alemán George Marcgrave, que vivieron en el siglo XVII, quienes, según el autor, en sus escritos describen detalladamente al jaguar: «se parece al onza por el tamaño del cuerpo, por la forma de la mayor parte de las manchas de su piel y también por el carácter, es menos altivo y feroz que el leopardo y la pantera» (García Ramón, 1865: 166). Lo habían llamado *jaguara* y a otro animal del mismo género y especie *jaguarete*, cuyas diferencias del jaguar era que tenía el pelo más corto, más lustroso y de un color diferente, negro, sembrado de manchas más negras todavía. El jaguar lo ubicaban en Brasil, Paraguay, Tucumán, Guyana, Amazonas, México y todas las regiones meridionales de América y «se ha puesto su cabeza en precio, se ha destruido gran número de ellos, y se ha retirado lejos de las costas, a las profundidades de las tierras» (García Ramón, 1865: 166).

¹ Cuvier, Georges (1769-1832). Naturalista francés. Cursó estudios en Alemania. En 1795 pasó a formar parte del equipo científico del *Jardin des Plantes* de París e ingresó en la Academia de Ciencias. En 1799 fue designado como sucesor de Daubenton en la cátedra de historia natural del Collège de France. Gozó del favor de Napoleón, Luis XVIII —que lo nombró barón— y Luis Felipe; en 1818 fue elegido miembro de la Academia Francesa.

² Plinio el Viejo, Cayo Plinio Cecilio Segundo, llamado (23 ó 24-79). Escritor romano. Tío de Plinio el Joven, autor de obras históricas y de carácter retórico y gramatical. De él se conserva una *Historia Natural* (*Naturalis historia XXXVII libri*), compilación del saber antiguo con índice de materias y enumeración de fuentes aprovechadas. Muy valiosas las noticias que proporciona sobre la historia del arte y los estudios geográficos.

Y confiesa que nunca vio con vida a ese animal, que sólo le habían enviado un ejemplar conservado en una preparación, y que a partir de él sacaron un diseño y su descripción. Dedujeron que cuando esa especie llegaba a su completo desarrollo no alcanzaba mayor estatura que un “dogo” de mediano tamaño. Y sin conocerlo presencialmente el naturalista afirma:

Es empero el animal más formidable y cruel; es, en una palabra, el tigre del nuevo mundo, en el que la naturaleza parece haber empequeñecido todos los géneros de animales cuadrúpedos. El jaguar vive de presa como el tigre; pero, para hacerlo huir basta con presentarle un tizón encendido, y cuando está repleto pierde todo ánimo y viveza y un solo perro basta para darle caza; se resiente, en todo de la indolencia del clima; sólo es ágil y ligero cuando le acosa el hambre (García Ramón, 1865: 166).

García Ramón declaraba que los individuos, a quienes denomina salvajes y miedosos en general, temían su encuentro con el jaguar, pues éste tenía una marcada preferencia por ellos, y que cuando los encontraba al lado de los europeos se arrojaba sobre ellos, respetando a los blancos. Lo mismo refería el naturalista del leopardo, que prefería los negros a los blancos, pues los reconocía por su olor, tanto de día como de noche (García Ramón, 1865: 165).

El águila

El reconocido Jean-Charles Chenu, en el tomo correspondiente a su *Enciclopedia de Historia Natural* (1850-1861), dedicado a las aves, registra el género *Pygargue Haliaetus*. Ocho especies aguileñas componían este género en su momento.

La particularidad de este naturalista es que para la integración de las descripciones igualmente recurre a lo que otros autores refieren.

Casi todas estas especies, distribuidas también en América, no sólo rivalizaban en tamaño con las águilas, que miden un metro y más, sino que las superaban en tamaño, en vigor y en la fuerza de sus brazos, que les permitían, a pesar de su marcada preferencia por los peces, hacer de sus presas crías de ciervos y corzos, lo que sólo ocurría cuando les faltaba el pescado, o estaban apremiadas por el hambre; entonces no desdeñan ni siquiera los cadáveres.

Según Chenu (1851: 66) el águila era una gran destructora de ríos, lagos y charcas; y que a menudo se le veía vagando por sus bordes, atravesaba volando, con el ojo siempre fijo en la presa que acechaba. Si veía un pez grande, se lanzaba sobre él, a veces sumergiéndose varios pies de profundidad; lo atrapaba con sus garras y lo llevaba lejos para devorarlo. No sólo cazaba con más gusto al anochecer, sino que también pescaba durante la noche, incluso a bastante distancia; el mero ruido que hacía al bucear podría tomarse fácilmente por el de algún gran cuadrúpedo que había caído al agua inesperadamente.

La serpiente

Retomando las noticias de García Ramón, en el caso del boa constrictor, señala que, como todo lo que produce terror y admiración, parece tener gran superioridad sobre los otros seres

y «causa en los cerebros poco ilustrados la idea de un agente sobrenatural» (García Ramón, 1865: 369). Así los antiguos habitantes de México consideraban a la boa con religioso temor y pensaban que una masa tan considerable que ejecutaba movimientos rápidos no podía ser movida sino por un soplo divino, o debido a que era ministro de la “omnipotencia celeste”, convirtiéndose en objeto de culto. «La apellidaron emperador para designar la preeminencia de sus cualidades» (García Ramón, 1865: 369). Acerca de la víbora de cascabel, García Ramón nos informa que los mexicanos la designan como *escacoatl*, que significa el viento. Lo considera “funesto reptil” que habita casi todas las regiones del nuevo mundo, desde la tierra de Magallanes³ hasta el lago Champlain, hacia el cuadragésimo quinto grado de latitud septentrional. La víbora de cascabel reinaba en esas vastas regiones en las que ningún animal se atrevía a atacarla y «los antiguos americanos no mataban retenidos por supersticioso temor; pero animados por los europeos en breve han tratado de libertarse de esa terrible especie» (García Ramón, 1865: 378).

Y así, bajo esas miradas se valoraban las especies animales, asombrosas para algunos tiempos y despreciables en otros momentos. Miradas por estudiarse desde este presente donde lo extraño y lo fantástico se revalúan en la era global.

³ Magallanes. Estrecho del sur de América, que comunica el Atlántico con el Pacífico y separa la Tierra del Fuego del continente; 600 km de longitud y 33 de anchura media. Descubierto por F. de Magallanes en 1520.

Bibliografía

- CUVIER, G., 1832, *Obras completas de Buffon*, Barcelona, Imprenta de A. Bergnes.
- CHENU, J.- C., 1851, *Encyclopédie d'Histoire Naturelle*, Paris, Chez Marescq et Compagnie.
- CORTÉS, H., 2003, "1. Segunda carta-relación de Hernán Cortés al Emperador Carlos V", en *Biblioteca Virtual Universal*, <<https://biblioteca.org.ar/libros/134.pdf>> (13 de marzo de 2024).
- DE LA GARZA, M., 2001, "El águila real, símbolo del pueblo mexicana", en *Caravelle*, <https://www.persee.fr/doc/carav_1147-6753_2001_num_76_1_1288> (5 de marzo de 2024).
- DELAFOSE, G., 1865, *Nociones de Historia Natural*, Valladolid, Imprenta de D. Juan de la Cuesta.
- FELICIANO, P. y LEÓN PORTILLA, M., 1992, *Códice Chimalpopoca: Anales de Cuauhtitlán y Leyenda de los Soles*, <https://historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/000/000_04_03_LeyendaSoles.pdf> (17 de noviembre de 2023).
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, G., 1535, *Historia General y Natural de las Indias*, Parte primera, <<https://www.biblioteca-antologica.org/es/wp-content/uploads/2018/03/FERN%C3%81NDEZ-DE-OVIEDO-Historia-general-y-natural-I.pdf>> (23 de noviembre de 2023).
- GARCÍA RAMÓN, L., 1865, *Galería de Historia Natural sacada de las obras completas de Buffon*, Paris, Librería Española de Garnier Hermanos.
- HERNÁNDEZ, F. [1615] 1985, *Quatro libros de la Naturaleza y virtudes de las plantas y animales que están recevidos en el uso de la medicina en la Nueva España*, México, En casa de la viuda de Diego López Dávalos.
- LEIVA, P., 1 de marzo de 2019, "Representaciones prehispánicas del jaguar en los mitos y otras costumbres", en *En el Volcán Insurgente*, <<http://www.enelvolcan.com/enefebmar2019/591representaciones-prehispanicas-del-jaguar-en-los-mitos-y-otras-costumbres>> (15 de febrero de 2023).
- SAHAGÚN, B., 1830, *Historia General de las Cosas de Nueva España*, México, Imprenta del Ciudadano Alejandro Valdés.
- TODOROV, T., 2010, *La conquista de América. El problema del otro*, México, Siglo XXI.

LILIANA SCHIFTER ACEVES

Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

PATRICIA ACEVES PASTRANA

Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

Entre lo extraño y lo cotidiano: la reincorporación de las plantas medicinales en el sistema de salud mexicano

Introducción

En México las plantas medicinales han sido parte esencial de las estrategias de la población para enfrentar sus enfermedades cotidianas, dada su mayor accesibilidad. Su uso ocurre tanto en zonas rurales como urbanas, a consecuencia del carácter pluriétnico de la población y de la biodiversidad presente en el territorio nacional.

El interés por el aprovechamiento del potencial terapéutico de la flora mexicana ha dado lugar a publicaciones en distintas épocas, entre las que destaca la *Farmacopea Herbolaria de los Estados Unidos Mexicanos* (Secretaría de Salud, 2001). Esta última, publicada y actualizada por la Secretaría de Salud, de 2001 hasta la fecha, es de observancia obligatoria en todo el país. Debe señalarse que la *Farmacopea Herbolaria* pretende dar cabida a una práctica asistencial requerida y poco comprendida por la biomedicina mexicana, para dejar atrás los patrones de indiferencia o desprecio hacia el uso de las plantas medicinales, y ampliar métodos de validación terapéutica hacia recursos naturales propuestos por su utilización empírica.

En las páginas siguientes analizaremos la importancia de las plantas medicinales entre la población mexicana y su situación dentro del sistema de salud actual. Nuestro trabajo pretende demostrar que, además de su reconocida actividad terapéutica, los aspectos culturales y etnobotánicos juegan un papel relevante para su identificación, clasificación y extendido uso.

Las plantas medicinales mexicanas y la *Farmacopea Herbolaria*

El interés por las plantas medicinales de México ha dado lugar a una serie de publicaciones en distintas épocas. A partir del siglo XIX, aparecen las primeras farmacopeas nacionales y en años recientes hay que destacar la publicación de la *Farmacopea Herbolaria de los Estados Unidos Mexicanos* (2021). La edición y actualización de esta última está a cargo de la Secretaría de Salud desde 2001 y cobra particular importancia al ser de observancia obligatoria en todo el territorio nacional. Además, las plantas que contiene han sido validadas científicamente como

insumos para la fabricación de medicamentos. La *Farmacopea Herbolaria*, como su nombre lo indica, pretende dar cabida a una práctica asistencial requerida y poco comprendida por la biomedicina mexicana, para dejar atrás los patrones de indiferencia o desprecio hacia el uso de las plantas medicinales (Secretaría de Salud, 2001: 7). Esta apertura de miras representa un avance, dado que amplía los métodos de validación terapéutica que típicamente sólo consideraban la caracterización y cuantificación de moléculas específicas presentes en las plantas, para incluir otros que se basan en los usos y costumbres de ciertos recursos naturales entre la población. Aún más, en el prólogo a su tercera edición, la FHEUM considera a la herbolaria como un acto de «re-conocer [sic] las propiedades curativas de las plantas y de recordar los conocimientos ancestrales que han sido de gran utilidad durante nuestra historia como especie. Así, tenemos que la herbolaria es un reflejo fidedigno de la cultura de cada país» (Secretaría de Salud, 2021: 6).

En años recientes hay un consenso general, entre los estudiosos del conocimiento y la práctica médicas, de que es necesario conceptualizarlos a partir de una visión transdisciplinar de las humanidades. Para ello, es necesario mantener a las ciencias de la salud en un diálogo constante con la epistemología, la antropología médica, la historia de la medicina y la ética médica. Este medio posibilita el entendimiento de la medicina tradicional y el cuidado de la interculturalidad en la atención de la salud. El caso de las plantas medicinales mexicanas es particularmente interesante ya que abarca todas las dimensiones anteriores; aunque de pronto se antoja jerarquizarlas exclusivamente a partir de su eficacia terapéutica, rápidamente nos queda claro que hay muchos más factores involucrados en su sostenido uso a lo largo del tiempo. De entrada, el concepto de eficacia terapéutica no aplica si estamos hablando de fechas anteriores al siglo XIX, y muchas especies ya estaban en uso desde mucho tiempo atrás. De hecho, inclusive ahora, siguen siendo relevantes para la sociedad con base en indicadores que no necesariamente están relacionados con su eficacia o actividad terapéuticas.

La materia médica mexicana se ha ido transformando a lo largo del tiempo; sin embargo, su presencia se ha mantenido constante en los distintos textos publicados durante la colonia y en el México independiente. Un ejemplo es la macpalxóchitl o la flor de las manitas; una planta que se utilizaba antes de la llegada de los españoles y que se siguió utilizando en el siglo XVI. Aparece en el Códice de la Cruz Badiano (1522) como uno de los componentes de una preparación destinada al tratamiento de la región púbica en combinación con otros componentes (entre ellos sangre y piedras preciosas). Posteriormente se incorporó en los textos coloniales, aunque despojada de los elementos mágicos que la rodeaban. Es mencionada por Sahagún en la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, específicamente en el libro XI, Capítulo 7, titulado *De toda clase de hierbas*, donde menciona la existencia de «unos árboles en las florestas que se llaman macpalxóchitl en que se hacen unas flores que son a manera de mano con sus dedos, quiere decir flores dedos; tiene las hojas gruesas y muy ásperas; también este árbol se llama macpalxóchitl, porque sus flores son como la palma de la mano con sus dedos» (Sahagún, [1540-1585] 2014: 150). Hernández también la describe casi en los mismos términos y menciona que florece al comenzar el invierno. Sin embargo, ninguno de los dos le atribuye una utilidad médica.



01

01. Árbol de la manita en Alemán, 2010.

En fechas mucho más recientes, la última edición de la FHEUM (2021) le dedica una de las monografías de la *Extrafarmacopea*, una sección del texto distinta de aquella en la que se describen las características botánicas de las plantas y sus compuestos químicos, y que constituye la parte oficial del texto. La *Extrafarmacopea* está dedicada a las plantas de uso común que, si bien se consideran susceptibles de ser utilizadas como medicamentos, aún no cuentan con estudios químicos y clínicos suficientes para ser agregadas en el texto oficial (Secretaría de Salud, 2021). En la *Extrafarmacopea*, al árbol de la manita se le describe macro y microscópicamente y se incluyen algunos ensayos de identidad conforme a pruebas fisicoquímicas sencillas. Por otra parte, la planta vuelve a aparecer en el texto en el *Apéndice VI*, constituido por un listado con aproximadamente 200 plantas medicinales consideradas de gran interés terapéutico dado su extendido uso etnobotánico médico. En otras palabras, las plantas que aparecen en esta sección del texto son ampliamente utilizadas entre la población que les adjudica propiedades medicinales en el tratamiento de diversas afecciones. El texto señala que las flores se utilizan para «el corazón, epilepsia y nervios» (Secretaría de Salud, 2021: 89). Esto quiere decir que la planta ha aparecido de forma constante en la bibliografía sobre plantas mexicanas desde hace aproximadamente cinco siglos; sin embargo, en algunos textos se señala que tiene actividad terapéutica y en otros no. Actualmente podemos encontrarla en el mercado de Sonora en la Ciudad de México, donde los vendedores le atribuyen efectos calmantes: «si se toma la flor hervida en agua, controla los nervios y estabiliza la presión, entonces, después de ingerirla se sentirá usted como nuevo» decía una marchante.

Asimismo, la planta ha sido motivo de numerosos estudios por parte de prestigiosas instituciones científicas como el Instituto Mexicano del Seguro Social, la Escuela Nacional de Ciencias Biológicas del Instituto Politécnico Nacional, la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad de California entre otras, donde se han demostrado sus efectos terapéuticos como antibacteriano, antioxidante y vasodilatador (Calzada *et. al.*, 2017; San-

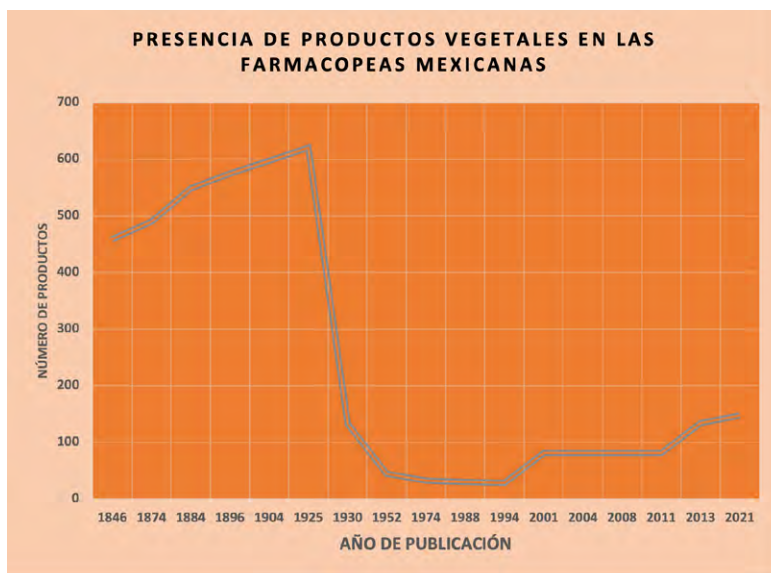
tiago-Balmaseda *et. al.*, 2023; Escobar-Ramírez *et. al.*, 2023). Por si fuera poco, esta planta, de nombre científico *Chiranthodendron pentadactylon*, es sumamente antigua, sus orígenes se remontan al Cretácico hace más de 70 millones de años, con lo cual ha estado presente a lo largo de numerosos capítulos de la historia mexicana y del continente. A través de este ejemplo, que es uno sólo entre cientos de plantas más, no es de extrañarse que la propia Organización Mundial de la Salud reconozca a las plantas medicinales y sus componentes culturales como instrumentos destacados para la atención primaria de la salud. La FHEUM también las considera elementos constitutivos del sistema de salud. Sin embargo, esta postura de los textos oficiales frente a las plantas medicinales en México no ha sido siempre así.

Las plantas medicinales y los códigos farmacéuticos en México

Las plantas medicinales han formado parte de los códigos farmacéuticos mexicanos desde el siglo XIX. La primera asociación profesional en publicar una Farmacopea Mexicana fue la Academia Farmacéutica de México, establecida en 1841 y presidida por el ilustre médico y farmacéutico mexicano Don Leopoldo Río de la Loza. La *Farmacopea Mexicana* (Academia Farmacéutica Mexicana, [1846] 2018) fue publicada unos años después, en 1846. El texto pone en primer plano a las plantas medicinales mexicanas que conforman la mayor parte de la sección más numerosa dedicada a los productos naturales. En total esta primera edición incluyó 463 especies vegetales, organizadas en monografías en estricto orden alfabético (Aceves, 1995). Esta primera sección del texto toma como referencia trabajos anteriores por parte de Vicente Cervantes ([1791] 1889) y Antonio de la Cal y Bracho (1832), un par de farmacéuticos españoles que se encargaron de compendiar cada uno en su texto cerca de 300 especies vegetales mexicanas con base en la información reunida a partir de sus informantes y de otros textos anteriores. Cabe mencionar que, en estos años, la materia médica vegetal era aún la principal fuente de insumos de medicamentos, no solo en México, sino a nivel mundial. Además, la *Farmacopea Mexicana* es un texto profundamente nacionalista; por un lado, busca generar autosuficiencia en lo que respecta a las materias primas utilizadas para la fabricación de medicamentos, que en aquella época se importaban desde Europa y otras latitudes al remplazarlas con plantas nativas. Por otro lado, busca exaltar el orgullo de lo propio a través de los productos nacionales y su aprovechamiento. Es un texto que aparece apenas un par de décadas después de concluida la lucha de independencia, en un momento histórico caracterizado por el establecimiento de nuevas instituciones científicas y culturales de cuño nacional (Schifter, 2014).

Los trabajos de la Academia tuvieron continuidad a través de su heredera, la Sociedad Farmacéutica Mexicana, quien tomó el relevo de la publicación del texto y lo enriqueció de edición en edición con nuevas monografías relacionadas con plantas medicinales mexicanas que fueron estudiadas en los laboratorios de instituciones señeras del siglo XIX mexicano como la Escuela Nacional de Medicina y el Instituto Médico Nacional. Este último dedicado de forma exclusiva al estudio de la flora y fauna nacionales y que concentró a la élite científica del país para trabajar en un proyecto común que permitiera el aprovechamiento de las riquezas naturales del suelo mexicano. La *Nueva Farmacopea Mexicana* ([1874] 1904), publicada por la Sociedad Farmacéutica Mexicana, abarcó cinco ediciones entre 1874 y 1925. A lo largo de sus distintas publicaciones, los contenidos relacionados con la flora medicinal y sus partes, así

como las preparaciones farmacéuticas de sencilla fabricación que podían obtenerse a partir de ellas en las boticas mexicanas, fueron aumentando de forma constante, tendencia que se mantuvo hasta que el gobierno asumió la responsabilidad de la publicación del texto en 1930 a través del Departamento de Salubridad y Asistencia.



Número de plantas medicinales contenidas en las Farmacopeas mexicanas. Elaboración propia.

A partir de ese momento y durante todo el siglo XX, la presencia de las plantas medicinales en la Farmacopea disminuyó dramáticamente hasta casi desaparecer en la década de 1990. Este brusco cambio está relacionado con diversos factores tanto económicos como sociales y culturales; sin embargo, el principal fue el avasallador efecto del establecimiento de la industria farmacéutica trasnacional en México, que modificó de forma irreversible el modelo terapéutico vigente hasta entonces en el que los medicamentos se fabricaban en pequeñas cantidades por los farmacéuticos establecidos en las boticas (Aceves, 2019). La llegada del medicamento industrial transformó profundamente el sector y el quehacer de los farmacéuticos en el país que tuvieron que enfrentar una fuerte crisis profesional y la reconversión de sus actividades relacionadas con la química y sus disciplinas vecinas. Otros elementos que intervinieron fueron el rechazo a la evidencia empírica sobre el uso de las plantas medicinales como un factor relevante en su estudio, y la preferencia de utilizar los principios activos moleculares aislados de las plantas medicinales en lugar de los extractos totales de las plantas. Si bien es cierto que la flora medicinal permaneció en la agenda de investigación, su interés se restringió al ámbito de los estudios fitoquímicos desvinculados de sus modalidades de aplicación tradicional y popular (Hersch, 2000).

Sin embargo, hacia finales del siglo XX, esta tendencia comenzó a revertirse; paulatinamente incrementó el número de especialistas de las Ciencias de la Salud que defendían que la permanencia en el uso de ciertas plantas medicinales por un extenso sector de la población era un parámetro que validaba su eficacia terapéutica y por ello, en algunos casos, debía considerarse como una alternativa a los ensayos químicos y clínicos establecidos por la industria farmacéu-

tica. Los estudios interdisciplinarios entre antropólogos, médicos, etnobotánicos, fitoquímicos y farmacólogos son ahora más frecuentes y el interés por visibilizar la importancia de las plantas medicinales como agentes terapéuticos útiles y en uso ha cobrado mayor relevancia.

En 1980, el Instituto Mexicano del Seguro Social incorporó el estudio de la medicina tradicional y de la herbolaria medicinal del país a sus programas de investigación. Si bien esta iniciativa ya estaba en marcha en Asia, África y algunos países europeos, México se singularizó por ser el primer país latinoamericano en apoyar el estudio y la participación de un conocimiento emanado de sus valores culturales nacionales, para desarrollar y generar actividades en torno a la medicina tradicional a partir de órganos gubernamentales (González, 1992).

El propósito del proyecto era detectar en la flora medicinal del país los recursos terapéuticos que, avalados por medio de una rigurosa valoración científica, pudieran ser considerados como fuente alternativa de medicamentos en el tratamiento de algunas enfermedades. A partir de entonces se sentaron las bases de una estrategia para reincorporar a las plantas medicinales mexicanas dentro del sistema de salud del país.

La aparición de la *Farmacopea Herbolaria de los Estados Unidos Mexicanos* (FHEUM) en 2001 marcó el regreso de las plantas medicinales a los códigos farmacéuticos mexicanos después de 70 años de haber estado reducidas a su mínima expresión (ver gráfica 1). La renovada presencia de las plantas medicinales como insumos medicamentosos en los textos oficiales concuerda cronológicamente con la estrategia global “Salud para todos en el año 2000”, planteada por la OMS y cuyos ejes principales eran potenciar la atención primaria de la salud y los principios de conservación y desarrollo sostenible (UICN, PNUMA, WWF, FAO y UNESCO, 1980).

Desde mediados de los años setenta, la OMS reconoció a las plantas medicinales como un elemento esencial en la atención primaria de la salud dado su extendido uso y su accesibilidad. Bajo esta lógica, la medicina herbolaria tradicional es el sistema idóneo para obtener medicamentos eficaces y seguros, además de económicamente accesibles y culturalmente aceptados y apropiados por la población.

Esta línea ideológica pondera el retorno a la naturaleza y el cuidado del medio ambiente y la biodiversidad cultural, para edificar un nuevo modelo sanitario en donde se conjuntan conocimientos de la medicina occidental con la medicina tradicional (OPS y OMS, 1982). No se trata de contraponer posturas, si no más bien de conjuntarlas, sobre todo en aquellos países donde existe históricamente un extendido uso de las plantas medicinales y sus derivados. Estas características permiten establecer una estrategia para garantizar la seguridad, eficacia, calidad, disponibilidad, preservación y el desarrollo de los medicamentos herbolarios utilizados en el mundo. Como parte de lo anterior, la misma OMS propuso incluir a las plantas medicinales en las farmacopeas nacionales a fin de certificar la seguridad, la eficacia y la calidad de la medicina herbolaria en los países donde se practica (OPS y OMS, 1982).

Este argumento es precisamente el que le da sustento a la publicación de la *Farmacopea Herbolaria de los Estados Unidos Mexicanos*. Para la primera edición, fueron consideradas aquellas plantas que contasen con información sobre seguridad en su uso, métodos de análisis validados, o bien que tuvieran referencias en farmacopeas de otros países. Asimismo, para ser incluidas en el texto debían formar parte de la formulación de algún medicamento o remedio herbolario cuyo registro o licencia sanitaria estuvieran vigentes y autorizados por la Secretaría de Salud (Secretaría de Salud, 2001).

Sin embargo, estos no fueron los únicos criterios empleados por los editores. Conviene sub-

rayar que otros apartados del texto, específicamente la *Extrafarmacopea* y el *Apéndice VI*, se alejan de los lineamientos normativos impuestos a las farmacopeas oficiales para validar a las especies vegetales medicinales. En estas secciones del texto se utilizaron criterios diferentes, principalmente el empirismo asociado a la observación y al uso cotidiano de las plantas por la población, lo que, a su vez, reivindica el papel de estas plantas como protagonistas de la medicina tradicional. Es a partir de los elementos que hemos discutido hasta ahora y que se relacionan con el ir y venir de las plantas medicinales en el sistema de salud oficial mexicano, que se antoja compartir algunas reflexiones acerca de lo cotidiano y de lo extraño que rodea a estas plantas en México.

Lo cotidiano y lo extraño en las plantas medicinales mexicanas a partir de los textos farmacéuticos

Si pensamos el contexto en que se escribieron los primeros textos acerca de plantas medicinales en México, es evidente que está marcado por la intención de los españoles de extraer a las plantas medicinales de su contexto indígena. Hay un esfuerzo deliberado por despojarlas de los elementos que caracterizaban su entorno natural y los otros planos del universo que afectaban o definían sus usos para uno u otro padecimiento. Si bien quedan vestigios en algunas láminas de aquellos primeros textos, como el *Código de la Cruz-Badiano*, de la presencia de ríos, piedras y animales pertenecientes al hábitat de estas plantas, son las menos (Schifter y Aceves, 2023). Poco nos queda también de las plantas como parte de un tratamiento asociado a otros elementos materiales como piedras preciosas, partes de animales y distintos minerales, así como de la participación del paciente, que podía incluir la aplicación de baños, descanso, el establecimiento de horarios para tomar los remedios, etc. Aunque en otros trabajos ya hemos mencionado que estos elementos no fueron erradicados del todo de los textos y de los individuos presentes durante su elaboración, con el paso del tiempo la cultura dominante fue imponiéndose y desdibujando el complicado escenario del cual las plantas medicinales formaban parte; en otras palabras, los autores desdibujaron lo que les parecía extraño.

A diferencia de aquel momento, y tras un largo proceso del cual ya hemos hablado en páginas anteriores, la publicación de las diferentes ediciones de la *Farmacopea Herbolaria* no solo busca recuperar a las plantas y reconocerlas como instrumentos terapéuticos, sino también, en medida de lo posible, regresarles su naturaleza como elementos centrales dentro de un sistema mucho más complejo, el de la medicina tradicional mexicana. Es decir, existe la intención de analizarlas dentro de su entorno, formando parte de una cultura, de posicionarlas nuevamente en la cotidianidad que siempre las ha caracterizado.

Asimismo, en el momento actual de publicación de la *Farmacopea Herbolaria*, a diferencia del siglo XVI, no hay una competencia o conflicto en cuanto a la validez de un sistema médico frente a otro; la medicina tradicional está ampliamente reconocida por la OMS y otros organismos similares como un sistema científicamente validado, al igual que la medicina alopática. Es más, la intención es utilizar estos sistemas de forma complementaria. Pareciera tratarse del retorno de lo extraño que, en varios momentos a lo largo de los últimos 500 años, ha sido sujeto de varios intentos por eliminarlo (primero durante la segunda mitad del siglo XVI y luego a partir de la década de 1930 y en adelante), y que ahora casi 150 años después de la publicación

de la primera farmacopea regresa a formar parte de los códigos oficiales. Si bien la *Farmacopea Herbolaria* busca, por un lado, incluir a las plantas medicinales como materia prima para la fabricación de medicamentos, también, por el otro, pretende rescatar en cierta medida parte de su herencia cultural original.

418 *Farmacopea Herbolaria de los Estados Unidos Mexicanos 3.0*

Nombre popular	Nombre científico				Parte utilizada	Uso etnobotánico en México	Referencia	Sinónimo científico
	Género	Especie	Autor	Familia				
Cola de caballo	<i>Equisetum</i>	<i>laevigatum</i>	A. Braun	Equisetaceae	Parte aérea	Riñones	3	
Cola de caballo	<i>Equisetum</i>	<i>myriochaetum</i>	Schldl. & Cham.	Equisetaceae	Parte aérea	Riñones	3	
Colomeca	<i>Phaseolus</i>	<i>metcalfei</i>	Wooton & Standl.	Fabaceae	Raíz	Circulación, riñones, purificar la sangre	5	
Contrahierba	<i>Dorstenia</i>	<i>contrajerva</i>	L.	Moraceae	Raíz	Diarrea	2	
Contrayerba	<i>Pedimelum</i>	<i>palmeri</i>	(Ockendon) J.W. Grimes	Fabaceae	Hojas	Heridas, fiebre	3	<i>Psoralea palmeri</i> Ockendon
Copal	<i>Bursera</i>	<i>copallifera</i>	(DC.) Bullock	Burseraceae	Corteza	Afecciones respiratorias	3	
Coronilla	<i>Berlandiera</i>	<i>lyrata</i>	Benth.	Asteraceae	Raíz	Dolor de estómago	3	
Crameria	<i>Krameria</i>	<i>secundiflora</i>	DC.	Krameriaceae	Raíz	Riñones, diarrea	2	
Cuajilote	<i>Parmientiera</i>	<i>aculeata</i>	(Kunth) Seem.	Bignoniaceae	Raíz	Diabetes, riñones	1	
Cuasía	<i>Quassia</i>	<i>amara</i>	L.	Simaroubaceae	Tallos	Hígado	2	
Damiana de California	<i>Turnera</i>	<i>pumilea</i>	L.	Passifloraceae	Tallos y hojas	Estimulante	2	<i>Turnera diffusa</i> Willd.ex Schult.
Diente de león	<i>Taraxacum</i>	<i>officinale</i>	Weber ex F.H. Wigg.	Asteraceae	Hojas	Hígado	1, 2, 4	
Doradilla	<i>Selaginella</i>	<i>lepidophylla</i>	(Hook. & Grev.) Spring	Selaginellaceae	Toda la planta	Riñones	1, 2, 4	
Doradilla	<i>Selaginella</i>	<i>rupestris</i>	(L.) Spring	Selaginellaceae	Toda la planta	Cálculos de riñones	2	
Durazno	<i>Prunus</i>	<i>persica</i>	(L.) Batsch	Rosaceae	Hojas	Tos, bronquitis	1, 4	
Encino	<i>Quercus</i>	<i>glaucooides</i>	M. Martens & Galeotti	Fagaceae	Corteza, hojas	Reumas, apretar los dientes	2, 4	
Encino rojo	<i>Quercus</i>	<i>castanea</i>	Née	Fagaceae	Corteza, hojas	Apretar los dientes, sangrado de encías	2, 4	

02

02. Una de las numerosas páginas del Apéndice VI de la *Farmacopea Herbolaria de los Estados Unidos Mexicanos 3.0* (2021). Archivo personal.

El Apéndice VI está conformado por un de cerca de 200 plantas para las que se incluyen: su nombre popular y científico (y en ocasiones el indígena), la familia botánica a la que pertenecen, la parte utilizada de la planta (raíz, hojas, frutos, etc.), su uso etnobotánico médico y una referencia (en este caso constituida por el herbario en el que se puede encontrar una muestra de dicho ejemplar). Es importante mencionar que la mayoría son plantas autóctonas y que sobrepasan considerablemente el número de plantas contenidas en las monografías y que constituye el cuerpo central de la obra.

A diferencia de las monografías, en el listado se hace referencia a las diversas atribuciones populares de las plantas, ya sea para el tratamiento de un órgano en particular (hígado, pulmones), de síntomas o signos (tos, dolor, cólicos), de enfermedades (diabetes, tosferina, asma), o dirigidas a dolencias inespecíficas (nervios, bilis) (Secretaría de Salud, 2021). En este conjunto variopinto de dolencias, encontramos similitudes con las referidas en el Código de la Cruz-Badiano cuando ordena las suyas. La publicación de la *Farmacopea Herbolaria de los*

Estados Unidos Mexicanos rescata elementos que fueron de interés tanto para nuestros antepasados como para los investigadores modernos y se suma a un esfuerzo conjunto por incorporar los elementos culturales y sociales de las plantas con sus elementos terapéuticos expresos. Esta orientación ha dado la pauta para el desarrollo de la medicina integrativa; una práctica que abreva de ambas fuentes y se nutre de diversas corrientes de pensamiento. Una de sus características es la revaloración y conservación de los recursos naturales, y la inclusión de la multiculturalidad en todas las áreas del sector salud. De este modo, se podría transitar hacia una sociedad igualitaria y más consciente sobre el respeto de los conocimientos de los grupos indígenas, los cuales deben ser valorados más que nunca (Hersch, 1996).

En este sentido hay que destacar la reciente publicación de la *Farmacopea de los pueblos originarios: herbolaria del pueblo Yaqui* (Comisión Federal para la Protección contra Riesgos Sanitarios, 2023). El texto es producto de una serie de encuentros entre los representantes de la Secretaría de Salud con médicos tradicionales yaquis, un antiguo pueblo originario que habita en el territorio norte de México. Cada etapa de su elaboración se realizó bajo la aprobación de la comunidad yaqui y de treinta médicos y médicas tradicionales como yerberos, parteras y sobadores, entre otros. La publicación está en lengua yaqui con traducción al español y contiene veinticinco monografías, correspondientes a cada planta seleccionada, en las que se describe el conocimiento sobre uso; forma de identificación y recolección y sus componentes principales. Este esfuerzo por parte de la agencia sanitaria busca proteger y preservar el conocimiento ancestral de la medicina tradicional mexicana (Svarch, 2022). Los yaquis, como muchas culturas originarias de México tienen rituales y costumbres fuertemente arraigadas en relación a las plantas de su entorno. Por ejemplo, las raíces del mezquite se utilizan como palos ceremoniales adornados con estambres de colores para que los líderes de cada poblado los sostengan en los días festivos. Otro ejemplo es el sangregado, planta que, además de tener propiedades curativas, si se prepara de cierta manera, es hogar y alimento de un tipo específico de mariposas. Esta mariposa deja su capullo de oruga en los tallos y ramas, y los yaquis toman estos capullos para convertirlos en cascabeles, los cuales se usan para la danza del venado. En todos los sentidos, el sangregado tiene relevancia cultural, ambiental y medicinal (Svarch, 2022).

Adicionalmente, hay que mencionar que, al igual que éstas, muchas de las plantas medicinales en México son silvestres, libres y expuestas a la demolición por el crecimiento urbano y la industrialización. Esta es una problemática compleja que requiere de soluciones contundentes, es prioritario reconocer el valor de estos saberes centenarios y proteger las plantas y prácticas útiles y necesarias para la salud de la población. En esta misión de proteger el conocimiento medicinal de pueblos originarios, la idea de repensar la *Farmacopea*, que históricamente ha estado destinada al sector e industria farmacéutica, para darle un espacio dentro de la regulación sanitaria al saber medicinal de otras culturas como la yaqui, tiene gran relevancia. A la vez que se fortalece la medicina tradicional como algo riguroso y científico, rescata la cosmovisión de las culturas originarias mexicanas que tienen un profundo respeto por la naturaleza y en general con la vida humana. En la *Farmacopea*, ya no sólo se registran métodos analíticos y estándares numéricos, ahora también se incorpora la tradición, la cultura y el ambiente de cada planta (Svarch, 2022).

En años recientes los avances de la biotecnología han sido una importante herramienta aplicada al estudio fitoquímico y farmacológico de las plantas medicinales. Es curiosa la permanencia de algunas preparaciones de estas plantas medicinales desde la época prehispánica,

entre ellas los extractos “íntegros o crudos” de las plantas, muy populares desde antes del siglo XVI y que siguen siendo la forma de preparado más usado habitualmente por la población. Estos extractos también son sujetos de investigación en la actualidad ya que se presume que la acción biológica es la resultante de los diferentes efectos inducidos por compuestos distintos. Este es un elemento que también regresa, ya que, durante prácticamente la totalidad de la segunda mitad del siglo XX, la línea de investigación principal en plantas medicinales era la obtención de compuestos aislados, descartando a los extractos.

Varios autores han propuesto que las plantas medicinales de ancestral uso en la medicina tradicional que cuenten con información documentada, médico-antropológica y etnobotánica deben ser directamente evaluadas en la clínica por investigadores médicos en las instituciones de salud que cuentan con la experiencia y los recursos metodológicos para llevar a cabo una adecuada investigación. Estos estudios deben estar por encima de las consideraciones químicas y farmacéuticas que buscan identificar y clasificar sus componentes. Estos mismos autores aseguran que mientras la herbolaria mexicana no sea materia de investigación clínica seguiremos dependiendo de un modelo de investigación que, si bien pudo haber sido concebido para regular las necesidades y circunstancias de una época, hoy se ha convertido en una limitante para el desarrollo de la investigación mexicana (Lozoya, 1993).

Por otra parte, es clara la necesidad de propuestas concretas para planear el cultivo y desarrollo agronómico o biotecnológico de recursos provenientes de la herbolaria medicinal con perspectivas para su incorporación en el cuadro básico de medicamentos, su industrialización y mercado ya sea como especies íntegras, fracciones, sustancias puras, etc. También hay que fomentar la producción de fármacos a base de plantas de forma racional, sostenible y económica para construir una sociedad más justa y equilibrada. Al respecto, algunos autores han señalado recientemente la importancia de reconectar con métodos tradicionales de cultivo que son menos agresivos con la tierra y permiten una mayor conservación del entorno natural. Un ejemplo son las milpas, que son áreas pequeñas que se cultivan durante 2 ó 3 años consecutivos con dos o tres especies de plantas distintas de forma simultánea y tras la última cosecha, que se hace siempre de forma manual, se abandonan. Las semillas, que pueden ser de plantas con usos alimenticios o medicinales, se siembran durante la época de lluvias y se evita el uso de fertilizantes, herbicidas e insecticidas. El empleo de las milpas tiene otras ventajas como la diversificación de los cultivos en las zonas rurales, con lo cual se promueve la conservación y restauración de la biodiversidad y ofrece una alternativa a la lucha contra el cambio climático (Barquera y Pedroza, 2023).

Conclusiones

Es fundamental señalar que ajeno a los intereses del científico, de la industria farmacéutica o de los intereses del comercio de mercados, subyace un conocimiento médico empírico que se practica y se transmite. En este sentido, la realidad del momento histórico, caracterizado por profundos cambios en las estructuras de la sociedad actual, ha llevado a considerar como fundamentales las estrategias que permitan proteger este legado médico ancestral y reinsertar estos valores, durante muchos años considerados “extraños”, en el espacio de nuestra cultura actual (Meckes, 1993).

En ese sentido, en palabras de Paul Hersch, coordinador de la FHEUM, «un elemento fundamental que comparten los sistemas biológicos y culturales es su alto grado de integración». No obstante, en la actualidad, esta correspondencia se encuentra alterada debido al embate de lo artificial sobre lo natural, al uso de una tecnología sin precedentes y a la imposición del capital sobre la preservación de los recursos naturales, atropellando todo proyecto civilizatorio diferente. La destrucción del medio ambiente, el agotamiento incesante de los recursos naturales, así como la injusticia y la depredación reinantes están a la orden del día. Ante tal devastación urge recrear sistemas alternativos.

Bibliografía

- ACADEMIA FARMACÉUTICA DE MÉXICO, [1846] 2018, *Farmacopea mexicana formada y publicada por la Academia Farmacéutica de la Capital de la República*, New York, Forgotten Books.
- ACEVES, P., 1995, "Hacia una farmacia nacional: la primera Farmacopea del México independiente", en P. Aceves Pastrana (editado por), *Farmacia, Historia Natural y Química intercontinentales*, Ciudad de México, UAM-X, pp. 161-177.
- , 2019, "La crisis de la farmacia en México en el cambio de siglo (XIX-XX)", en F. J. Dosil y G. Sánchez (editado por), *Continuidades y rupturas. Una historia tensa de la ciencia en México*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/ UNAM, pp. 311-340.
- ALEMÁN, P. J. A., 2010, *Lecitinas de la flor de manita (Chiranthodendron pentadactylon) purificación y su función vaso relajadora*, Tesis de maestría, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- BARQUERA, R. y PEDROZA I., 2023, "Milpa como representación de la comunidad", en A. Moreno Toscano (editado por), *El Códice de la Cruz Badiano. Reflexiones desde la ciencia, la historia y la antropología*, Ciudad de México, UAM Xochimilco/Scientika/ Secretaría de Cultura/INAH/BNAH, pp. 211-224.
- CALZADA, F., JUÁREZ, T., GARCÍA-HERNÁNDEZ, N. *et al.*, 2017, "Antiprotozoal, antibacterial and antidiarrheal properties from the flowers of *Chiranthodendron pentadactylon* and isolated flavonoids", *Pharmacognosy Magazine*, 13.50, pp. 240-259.
- CERVANTES, V., [1791] 1889, *Ensayo a la materia Médica vegetal de México*, Ciudad de México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.
- COMISIÓN FEDERAL PARA LA PROTECCIÓN CONTRA RIESGOS SANITARIOS (COFEPRIS). 2023, *Farmacopea de los pueblos originarios: herbolaria del pueblo Yaqui*, México, Secretaría de Salud.
- DE LA CAL Y BRACHO, A., 1832, *Ensayo para la Materia Mexicana*, Puebla, Oficina del Hospital de S. Pedro.
- ESCOBAR-RAMÍREZ, J. L., SANTIAGO-MEJÍA, J., SOTO-NÚÑEZ, M. *et al.*, 2023, "The Hypotensive and Vasodilatory Effects Observed in Rats Exposed to *Chiranthodendron pentadactylon* Larreat Flowers Can Be Attributed to Cyanidin 3-O-Glucoside", *Molecules*, 28.23, pp. 7698-7713.
- GONZÁLEZ, L. R., 1992, *El programa IMSS-Solidaridad y la Interrelación con la Medicina Tradicional*, México, Coordinación General del Programa IMSS-Solidaridad Instituto Mexicano del Seguro Social.
- HERSCH, P., 2000, *Plantas medicinales: relato de una posibilidad confiscada. El estudio de la flora en la biomedicina mexicana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- HERSCH, P., 1996, *Destino común: Los recolectores y su flora medicinal*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- LOZOYA, X., 1993, "Función de las plantas medicinales en la medicina del siglo XXI", en Secretaría de Salud (editado por), *La investigación científica de la herbolaria medicinal mexicana*, México, Secretaría de Salud, pp. 255-270.

MECKES, M., 1993, "Introducción", en Secretaría de Salud (editado por), *La investigación científica de la herbolaria medicinal mexicana*, México, Secretaría de Salud, pp. 69-73.

OPS y OMS, 1982, *Salud para todos en el año 2000. Plan de acción para la instrumentación de las estrategias regionales*, México, OPS y OMS.

SAHAGÚN, B., [1540-1585] 2014, *Historia de los indios de la Nueva España*, Tomo II, Madrid, Real Academia Española.

SANTIAGO-BALMASEDA, E., SEGURA-COBOS, D., GARÍN-AGUILAR, M. E. *et al.*, 2023, "Chiranthodendron pentadactylon Larreat (Sterculiaceae), a Potential Nephroprotector against Oxidative Damage Provoked by STZ-Induced Hyperglycemia in Rats", *Plants*, 12.20, pp. 3572-3589.

SCHIFTER, L., 2014, *Espíritu e identidad farmacéuticos. La construcción de la farmacopea mexicana (1846-2011)*, México, Universidad Nacional Autónoma Metropolitana.

SCHIFTER, L. y ACEVES, P., 2023, "Puntos de contacto entre el Códice de la Cruz Badiano y la *Farmacopea Herbolaria de los Estados Unidos Mexicanos*", en A. Moreno Toscano (editado por), *El Códice de la Cruz Badiano. Reflexiones desde la ciencia, la historia y la antropología*, Ciudad de México, UAM Xochimilco/Scientika/Secretaría de Cultura/INAH/BNAH, pp. 59-68.

SECRETARÍA DE SALUD, 2001, *Farmacopea Herbolaria de los Estados Unidos Mexicanos*, México, Secretaría de Salud.

---, 2021, *Farmacopea Herbolaria de los Estados Unidos Mexicanos 3.0*, México, Secretaría de Salud.

SOCIEDAD FARMACÉUTICA MEXICANA, [1874] 1904, *Nueva Farmacopea Mexicana*, México, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.

SVARCH, A., 2022, "Editorial", en *Ciencia Cofepris*, 7, pp. 4-5.

UICN, PNUMA, WWF, FAO y UNESCO, 1980, *Estrategia Mundial para la Conservación*, Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza.

MICHAEL PAUL ABEYTA

University of Colorado, Denver

Violent sleepwalking: terror, consumption, and necrosovereignty in daily life among the Aztecs and in the contemporary world

For the European conquistadors and travelers who arrived in Mexico in the 16th century, the religious practices of the Aztecs provoked abhorrence and estrangement. The horror they felt when witnessing human sacrifice justified for some of them the holy war against the indigenous people. It also inspired a relational reflection among humanist friars such as Bartolomé de Las Casas and Bernardino de Sahagún, who tried to understand the motives for these rituals to better proselytize among the Indians. The image of sacrifice in ancient Mexico continues to inspire great interest and controversy, not only among ethnographers and historians, but also among thinkers such as Georges Bataille who, in the early to mid-20th century, developed a theory of consumer society based on his readings of Sahagún. Sahagún's «pioneering» ethnographic writings on the Aztecs served as crucial conceptual and informational sources for Bataille's *La part maudite* (Bataille, [1949] 1988-1993) in which he develops the notion of «general economy», and for an early essay entitled *L'Amérique disparue* (Bataille, [1928] 1986). Bataille's ideas about sacrifice in the daily life of Tenochtitlan, as well as his surrealist and heterological approach, have provoked deep interest and not a few interpretations among writers such as Carlos Fuentes and Claudio Lomnitz, especially in the latter's monumental *Death and the Idea of Mexico* (Lomnitz, 2005). My book, *Fuentes, Terra nostra, and the Reconfiguration of Latin American Culture* (Abeyta, 2006), investigates the general economies that Fuentes employs in *Terra nostra* (1975), his most ambitious novel. I followed a clue he left in his long essay *Cervantes, o la crítica de la lectura* (Fuentes, 1976), in which he refers to Bataille's notion of general economy. The book studies how *Terra Nostra* employs the general economies of sacrifice, potlatch, gift-giving and baroque aesthetics in its reconfiguration of Latin American Culture.

The present essay examines on the one hand, how the interpretations of the Europeans Sahagún and Bataille gave meaning to the strange and violent incursion of sacrificial rituals in the daily life of the Aztecs and, on the other, how Fuentes and Lomnitz took advantage of such readings in their interpretations of contemporary Mexico, which we will also examine considering Achille Mbembe's recent reflections on Bataille and sovereignty in *Necropolitics*

(Mbembe, 2019). But before I proceed to the discussion of Bataille's reading of Sahagún, I would like to explain the strangely oxymoronic title of this essay, and where the phrase «violent sleepwalking» comes from. The phrase is inspired by a passage from Bataille's essay from 1928 *L'Amérique disparue* in which he describes the Aztecs thus:

The Mexicans that Cortez found were doubtless only recently civilized barbarians. Coming from the north, where they wandered like Redskins, they had barely and not very brilliantly assimilated borrowings from their predecessors. Their system of writing was inferior to that of the Mayan, which it resembled. No matter: of the various American Indians, the Aztec people, whose extremely powerful confederation had seized almost all of present-day Mexico during the fifteenth century, was nonetheless the liveliest, the most seductive, even in its mad violence, its trancelike development (Bataille, [1928] 1986: 154-155).

The last phrase in the original French reads: «n'est pas moins le plus vivant, le plus séduisant, même par sa violence démente, par sa démarche de sómnámbúle». The "mad violence" and "trancelike development" in Annette Michelson's translation are more than adequate, but they lose some nuances that are key to Bataille's later theoretical development. The adjective *démente*, a word he uses often, foreshadows the «acephalic universe of energies without direction» that Bataille develops in his antiepistemology (Botting and Wilson, 1997: 7); the notion of losing rational consciousness not restricted to pathology, the headless humans driven by their passions. "Trancelike development" explains very well the meaning of the phrase "démarche de sómnámbúle" but loses a bit of the idea of being at once unconscious and active, but also acting and walking without direction, sleepwalking. Together the two phrases describe the Aztecs as having become mesmerized perhaps by their own violent rituals, as having lost track of the rationality behind the rituals. In Miguel León-Portilla's descriptions of Tlacaélel's reforms, the extension and institutionalization of sacrifice was not just religious, but also had a political logic (León-Portilla, 1983: 90-97). Bataille's interpretation of the Aztecs also follows the Nietzschean current of thought in which value is transvalued, overcoming the subordination of the opposition between good and evil. It must also be remembered that when Bataille uses the terms «civilized barbarians» and «redskins» he does so in an ironic, cheeky way that calls attention to and exaggerates the pretentiousness and bigotry of the terms. As Denis Hollier (1991) and Charles Miller (2006) have pointed out, Bataille despised French nationalist discourses, was an anti-imperialist and was deeply critical of colonialism and all the chauvinism and false superiority embedded in western modernity. Here and in the essays from the magazine *Documents*, *Le cheval académique* [The Academic Horse] in particular, he makes words like "primitive" tremble by inverting the hierarchy: in his writing, the primitive often becomes superior to the pretentiously civilized —the passionate, the acephalic, taking precedence over the servile and rational. Thus, as when he criticizes the Aztecs, his posture waivers between a Nietzschean fascination for the Aztecs' excesses, and a moralizing horror that is mirrored in an entire generation of European philosophers who were disillusioned by the extreme violence of the World Wars, a barbarism more destructive than any primitive culture could generate, and this at the heart of what many Europeans believed to be the apex of the civilized world. His horror is also reflective of those sections in Fray Bernardino de Sahagún's *Historia General*

de las Cosas de Nueva España (1955) where the priest-chronicler chastises the Aztecs for their sins and depravity.

Bataille's enthusiasm for ethnology and Aztec culture is well known, in part thanks to his friendship with Alfred Metraux, a well-known French ethnographer/anthropologist who explains these early interests in an article he wrote on Bataille, *Rencontre avec les ethnologues* [Meeting with the Ethnographers], published in 1963 shortly after Bataille's death, in *Critique* (Metraux, 1963), the journal Bataille founded and edited. It is also well known that, along with the spectacle of Aztec sacrifice, Bataille was fascinated by images of the torturous execution of a regicidal assassin in China in 1905, an image that appears in Julio Cortázar's *Rayuela* and that is the subject of Salvador Elizondo's *Farabeuf*. Both Metraux and Michel Surya (1992: 59-61) point to other events and readings that helped shape Bataille's thought; they mention an early fascination with Spain and bullfighting, including his having witnessed in Madrid the gruesome and spectacular death of the young bullfighter Manolo Granero in 1922, as well as his fervent readings in Nietzsche, Dostoyevsky and others. The readings Bataille did on Pre-Columbian culture were crucial; his early encounter with Sahagún's monumental *Historia General de las Cosas de Nueva España* is quoted extensively in Part II of *La part maudite*.

Regarding ethnology, Metraux explains that the theories and achievements of ethnology always provoked a kind of fascination in Georges Bataille: «The awakening of that intense curiosity dates to the years immediately after World War I, 1914, the year we became friends» (Metraux, 1963: 1). Metraux was a student of Marcel Mauss and introduced Bataille to Mauss's thought, and his lectures on the gift giving practices of various indigenous groups of the Americas, for which Bataille became an enthusiast. Metraux recommended to him readings in pre-Columbian culture to help him prepare a piece for a volume on Pre-Columbian culture. It was 1928 and they were collaborating on a special issue of the *Cahiers de la République des Lettres, des Sciences et des Arts*, dedicated to the ancient civilizations of the Americas, which accompanied the first large scale exhibition of pre-Columbian Art in Paris. Bataille had proposed to characterize in *L'Amérique disparue* each of the major civilizations he knew, above all through the objects assembled for the exhibition and the readings that Metraux had recommended. This article, which he considered a bit of a chore, is one of the first essays he wrote. Metraux adds that «rereading it today I was struck to find there already formulated the main themes of his [mature] thought», which are expressed in the crucial essay *La notion de dépense* (Bataille and Marmande [1933] 2011) and in what Bataille considered his most important work: *La part maudite* (1949). This book is considered the only one in which Bataille attempts to construct a systematic exposé of his world vision: his philosophy of nature, of humanity, of economy and history (Piel, 1967: 14).

His fascination for these violent image-events, Michel Surya tells us, were preceded by his interest in stories of Christian tortures and martyrdoms (1992: 43). A renegade Catholic-turned-atheist, Bataille never ceased to be intrigued by the relationship between violence and the sacred, especially in art. As a result of these early experiences, he began to formulate specific relations between the practices of sacrifice, potlatch, and festivals, and the organization of society, community, urban society, and to develop what he called "general economy". In *La part maudite* he states:

I had to explain myself, and what I was able to say in a few words was neither precise nor intelligible. Indeed, I had to add that the book I was writing [...] did not consider the facts the way qualified economists do, that I had a point of view from which a human sacrifice, the construction of a church or the gift of a jewel were no less interesting than the sale of wheat. In short, I had to try in vain to make clear the notion of a “general economy” in which the expenditure (“the consumption”) of wealth, rather than production, was the primary object (Bataille, [1949] 1988: 9).

What role did sacrifice play as waste, consumption, expenditure in the community, not simply in religious terms, sacred terms, but the profane existence of the city in socio-economic terms? What is new here, according to Surya, is that Bataille gives the notions of expenditure and consumption a *political* meaning, especially in one of his most anthologized, key essays: *La notion de dépense*. Grounding himself in Marcel Mauss’s ethnographical teaching, Bataille was among the first to articulate that the unproductive losses that occurred in so-called primitive societies, were not exclusive to these (Surya, 1992: 203). They could be studied in any society, including contemporary society where they take on ever greater political meaning. Luxury, mourning, wars, cults, games, shows, rites, sacrifices, arts, etc., none of these activities appear have any purpose other than themselves. Better yet, all tend to ruin and waste, more than to the acquisition or creation of wealth. It is therefore not enough to claim that they constitute a “surplus” in a society, a surplus by which this society would give itself to be seen in a splendor and a vitality attesting that all its needs are satisfied. «As dreadful as it is», Bataille is not afraid to affirm, «human poverty has never had a strong enough hold on societies to cause the concern for conservation—which gives production the appearance of an end—to dominate the concern for unproductive expenditure» (Surya, 1992: 203-204; Bataille, 1985: 120). From a theoretical and methodological perspective, this implies an orientation that seeks to overturn the rationalist approaches to the economic study of society and culture, to include apparently irrational activities that defy any economic activity based on utility, necessity and production alone. Indeed, the first study in *La part maudite*, «The Society of Consumption», is on the topic of the social and cultural functions of sacrifice among the Aztecs. In the second historical example in his general economic discussion of consumer society, he focuses on the practice of potlatch, the gifts of rivalry, putatively practiced by the indigenous peoples of the Pacific Northwest of North America. But he does not begin with the study of these groups as does Mauss in his book *The Gift* ([1925] 2001), but with the Aztecs, what Sahagún describes as the crucial social functions of the *Pochtecas*, the merchant-warrior class of the Aztec empire. They engaged in a type of gift-giving in which they did not buy or sell anything, but rather won prestige and glory for the Aztec confederation by gifting to rival chiefs, thus requiring a return. According to Bataille, the objects that the merchants brought back from their travels would not have been mere merchandise but had a sacred character and participated in the “magic” of the gift. And the *Pochtecas* were often the spearhead of a warring tributary state; if the subordinate people did not agree to pay tribute, they were attacked. What is strange for me, and I imagine for Bataille, is not the difference that such practices suppose in comparison to the modern West, but the parallels and similarities, particularly in relation to the neocolonial and world wars of the twentieth and twenty-first centuries. In our time, we see a prolifer-

ation of private military companies and contractors that now routinely work in tandem with multinational corporations in 2nd and 3rd world countries where the state has been weakened or eliminated. Indeed, to paraphrase Alain Badiou as he describes the new imperial practices of capital, the multinational corporations and their representatives have no problem doing business with armed bands, warlords, and private mercenaries, in some respects more easily than with established governments (Badiou, 2015: 27-29). In a similar vein, Sayak Valencia describes in *Gore Capitalism* (2018) a new type of entrepreneur, the *endriago* subject, who is both businessman and violence specialist, for example, the narcotrafficker. The pochtecas can thus be seen as precursors to the warrior-merchants and *endriago* subjects of today.

Reading Sahagún's *Historia general* is not for the weak of stomach. For Bataille, that reading must have been astounding and profound. He checked out the French edition from the National Library in 1928, shortly before writing *L'Amérique disparue*. The reading itself is mundane and tedious: Sahagún's *Historia* has more the structure of an encyclopedia and was likely meant to be a manual for priests to identify Aztec rituals to ensure the purity of Christian rituals among the converted Nahuas. That was the intention, but the publication was blocked and like many chronicles it was only published much later (León-Portilla, 1987). Book Two of the *Historia general*, is dedicated to describing scores of solemn rituals involving sacrifice. The enumeration underscores the conventionality and regularity that human sacrifice attained. Later in *La part maudite*, Bataille takes a different stance comparing sacrifice to the mundanity of work when he postulates:

Their world view is singularly and diametrically opposed to the activity-oriented perspective that we have. Consumption loomed just as large in their thinking as production does in ours. They were just as concerned about *sacrificing* as we are about *working* (Bataille, [1949] 1988: 46).

He even states that war meant consumption, not conquest, that the Mexicas thought «that if they ceased the sun would cease to give light» (Bataille, [1949] 1988: 49). That was how Bataille thought in the 1950s. In my view, things have changed quite a bit since then; is it possible that western peoples have learned to take more pride in what they can consume and destroy than in what they produce? Has consumption overtaken production as a fundamental value in western culture? The age of neoliberalism is marked by programs of “creative destruction” ostensibly to resolve the problems of flagging capital accumulation (Harvey, 2007: 33). Indeed, the putative “forever wars” the United States and Europe wage are largely against nations that resist the neoliberal reorganization of society along market lines and involve the destruction of vast public-private infrastructure, as in the cases of the extensive bombing of public infrastructure in Iraq during Desert Storm (1990-1991), the bombing of ports in Nicaragua in the 1980s, and even in the case of the destruction of the Nord Stream pipeline in 2022.

The statement above, that war meant consumption, not conquest, that the Mexicas thought «that if they ceased the sun would cease to give light» can also be related to two aspects of contemporary reality: 1) the fact that in all the wars the United States and NATO have provoked, the goal has not been not conquest, but the creation of forever wars that destabilize countries too focused on production and development, wars also designed mainly to justify the further development and production of arms through the consumption of current stocks

of weaponry. In terms of conquest, the wars against Afghanistan, Iraq, Syria, Libya did not lead to significant conquest of territory, but to destabilization, the proliferation of civil strife, and the undermining of the productive capacities of these countries. 2) These wars also reflect a sacrificial desperation that the sun is setting on western hegemony; the desperate measures to rekindle western global dominance is reflected in the exercise of the right to be the world's judge and executioner, the ultimate exercise of sovereignty and power over life and death. Only the West has the right to decide what kinds of societies are acceptable, and when a nonwestern society rejects western values, they are attacked, and mass murder is perpetuated on an industrial scale, often via remote means such as air power, missile bombardment, and sanctions often targeting the civilian populations.

As the unipolar world order recedes and gives way to a developing multipolar world, the West, in particular the United States and its NATO allies have resorted to the poorest version of sovereignty. Here we base our conceptualization of *necrosovereignty* on Achille Mbembe's definition of sovereignty in his essay *Necropolitics*:

The ultimate expression of sovereignty largely resides in the power and capacity to dictate who is able to live and who must die. To kill or to let live thus constitutes sovereignty's limits, its principal attributes. To be sovereign is to exert one's control over mortality and to define life as the deployment and manifestation of power (Mbembe, 2019: 66).

With Mbembe we extend the notion of sovereignty back into the realm of politics, where the exercise of power resorts to the type of violence and punishment reminiscent of that exercised by the king's authority, as described in Michel Foucault's *Discipline and Punish*. Mbembe also points out that Bataille «anchors death in the realm of *absolute expenditure* (the other characteristic of sovereignty)», whereas Hegel tries to keep death within in the economy of absolute knowledge and meaning. Death is therefore «the point at which destruction, suppression, and sacrifice constitute so irreversible and radical an expenditure that they can no longer be determined as negativity». Death is therefore the very principle of excess, an *anti-economy*, following Bataille's notion of general economy, «hence the metaphor of luxury and the *the luxurious character of death*» (Mbembe, 2019: 69). The exercise and expression of twentieth century wars are the epitome of wasteful expenditure, whose primary purpose is the ostentatious affirmation of western superiority and domination.

But more to the point of this essay is the strange familiarity of these “endless wars”: they are somewhat reminiscent of the Aztec “war of flowers”, the ritual engagement of a permanent enemy (indigenous peoples now on a global scale) not for conquest, but to capture prisoners to be sacrificed in a ceremony that is, as David Carrasco put it, *world-centering* (1990). In a very political sense, the war of flowers was the external manifestation of the centrality of the Aztec state, much as the West's forever wars against developing countries largely affirm western hegemony on a global scale, even as they fail to regain control over those economies. The United States and NATO governments, always working for a global, neoliberal oligarchy, decide collectively which lives and what countries deserve to die, deserve “creative destruction”. In such cases, the sanctions regimes are waged against civilian populations, as in Afghanistan, Iran, Venezuela, Cuba, and Syria, campaigns of regime change against democratic countries

that commit the unforgivable error of choosing the wrong side, as Kissinger would have had it: Guatemala, Vietnam, The Dominican Republic, and Chile. And while the surface justification is always some reference to European Enlightenment values, democracy or liberalism, the underlying structure is a familiar one. In this vein, Mbembe draws the relationship between these wars and the exceptionality of the western exercise of power over its colonies, and excolonies:

That the technologies which produced Nazism originated in the plantation or in the colony, or that —Foucault's thesis— Nazism and Stalinism actually only amplified a series of already extant mechanisms of Western European social and political formation (subjugation of the body, health regulations, social Darwinism, eugenics, medicolegal theories on heredity, degeneration, and race) is, in the end irrelevant. Yet one fact remains: in modern philosophical thought and in the imaginary and practice of European politics, the colony represents a site in which sovereignty fundamentally consists in exercising a power outside the law (*ab legibu solutus*) and in which "peace" is more likely to assume the face of "endless war" (Mbembe, 2019: 76).

The Venezuelan historian and essayist, Mariano Picón-Salas, once described a similar mentality that justified the unjustifiable, that of the Spaniards who traversed the Atlantic fresh from the crusades with a very modern will and impulse to conquer, but who masked it with the most humanistic of values to ease their conscience:

No se debe culpar a los españoles del siglo XVI de carecer de visión antropológica y de pensar que sus módulos vitales eran los únicos que tenían validez. Aún más: dentro del complejo religioso que actúa en cada conquistador es la propagación de la fe cristiana, que ellos asociaban a su estilo español de la vida, lo único que podía justificar la violenta búsqueda de oro y la crueldad de las guerras. Ese "descargo de conciencia" de los conquistadores, los sofismos o las sinceridades con que intentan ponerse en paz consigo, es uno de los capítulos más curiosos de la historia moral de la época. Se expresa, por ejemplo, en el testamento de Hernán Cortés, cuando en medio de las discusiones teológicas y jurídicas de su tiempo ("si la guerra que se hace a los indios es justa", "si se les puede esclavizar, so pretexto de enseñarles la fe"), sintiendo ya el miedo de las postrimerías, considera que requiere una expiación y absolución de sus culpas [...] ¡Cómo se ingenia el pensamiento de aquellos días por armonizar en fórmula cristiana lo que parece inconciliable: el deseo de riqueza e imperio y la propagación de la fe! (Picón-Salas, [1944] 1975: 42-43).

The intellectual justification of contemporary efforts to maintain western hegemony over the global economy is not so far from the desperate justifications of the conquistadors. Substitute "fórmula cristiana" for "democracy", "European values", "Western Civilization" or "liberty", etc., on the one hand, and keep the *deseo de riqueza e imperio*. The faith is that of the "free" market, which when imposed on developing countries is essentially a form of neocolonialism: "How imaginative they were to harmonize in liberal democracy what seems irreconcilable

with democracy: the desire for the concentration of wealth and empire with the propagation of liberty!" The neo/postcolonial cycle requires its myths and justifications to mask the nightmare unleashed on the fledgling excolonies. What is strange here is the repetition and, more importantly, the fact that few in western elites seem capable of recognizing the repetition.

Bataille's insight into the relevance of the Aztecs for historical comparison with the present was not lost on Mexican intellectuals. Bataille's putative predilection for the Aztecs seems to play a key role in the development of both his methods and his theories; the role the Aztecs figured in his thought interests us here, in part because I believe his thinking about the Aztecs and the sacred were of enormous interest to Mexican writers during the second half of the Twentieth Century. Perhaps it is because his writing went far beyond the ethnographic gaze, that he related Aztec practices to other realms —the erotic, the religious, the political economic— that his writing proved to be so attractive. The Aztecs are valued not because of their difference, but because their practices reflect on ours; they amplify our ability to analyze the violence inherent in western culture and modernity. An example from Carlos Fuentes can give us an idea of how he has conceived and used Bataille in his writing. Indeed, in most of his fiction, Fuentes depicts consumer society in Mexico and in modern society through a general economic lens that does not exclude the nonutilitarian aspects of culture and economic relationships. Fuentes is known for his hedonistic characters who reflect modern consumer culture, and in the story "The Gay Divorcee" from the 2006 book *Todas las familias felices*, one of his characters casually mentions Bataille in a cheeky way that highlights the sense of the temporally layered cultural values in Fuentes's writing. The character is a gay man who suggests to his partner that they have survived the ravages of their modern urban society: «¿Qué quedaba de la antigua Ciudad de los Palacios? ¿Un gran supermercado lleno de latas de sangre y botellas de humo? Sangre y hambre, artículos de primera necesidad de la ciudad-monstruo». And his partner responds: «La sociedad de consumo —escribió Georges Bataille en *La parte maldita*— la inventaron los aztecas. Consumían corazones» (Fuentes, 2006: 218).

At the end of the story this character's heart is broken by his partner's infidelity, showing that they could not survive the *antropofagia* of Mexico City's consumer culture. Regarding the changing attitudes toward death and consumer society among Fuentes and the writers of the 1960s, Claudio Lomnitz wrote:

Mexican consumer culture was so voracious, and its embrace of modernization so joyous, that it was capable even of consuming Mexican death obsession, presented no longer as Dionysian popular revolt, or as the blind and deaf brutality of history, but rather as a curiosity, and icon of identity. The new intellectual generation's suspicion of death obsession as mere invention, as an ill-intended distortion of revolutionary popular culture in favor either of tourism or of the Mexican state, is a distortion but not an invention (Lomnitz, 2005: 408).

Modernity haunted by the Aztec past is ubiquitous in Fuentes's work. Lomnitz adds that the death of the modern at the hands of tradition is a reminder of the limits of collective dreams and the bourgeois origins of these dreams. «The image of the dying revolution, celebrated with assassination, treason, and death in a drunken haze, confirms the cyclical time of the Aztecs for Fuentes». For Lomnitz, the return of Aztec sacrificial practices and attitudes

about death in Fuentes's work signaled the triumph of the hidden reality over dreams of an American modernity (2005, 410-411). Octavio Paz also took up the comparison to reflect not simply Mexican modernity, but modernity in general:

The case of the Aztecs is unique because their cruelty was the result of a system impeccably and implacably coherent, an irrefutable syllogism-dagger. That violence can be explained as the result of sexual puritanism, repression of the senses, and the crushing weight of religion; but what stuns and paralyzes the mind is the use of realistic means in the service of a metaphysic both rigorously rational and delirious, the insensate offering up of lives to a petrified concept [...] the real rivals of the Aztecs are not to be found in the East at all but rather in the West, for only among ourselves has the alliance between politics and metaphysics been so intimate, so exacerbated, and so deadly, the inquisitions, the religious wars, and, above all, the totalitarian societies of the twentieth century (Paz, [1970] 1972: 94-95).

Paz's extends «the Aztec model of domination» (Paz, [1970] 1972: 111) to a broader understanding of the twentieth century, though he is careful not inculcate the Liberal order. Following Bataille, however, such comparisons can be extended even further. Another case that illustrates how Bataille's readings of so-called primitive cultures strangely reflect contemporary society, is his discussion of humor among the Aztecs. A surrealist, Bataille was delighted to find black humor among the Aztecs. In *L'Amérique disparue*, Bataille quotes a passage from Sahagún in which Tezcatlipoca, a trickster god who loves to play horrible jokes on humans, enters a festival among the Toltecs:

The Mexicans were probably as religious as the Spaniards, but their religion included a sentiment of horror, or terror, joined to a sort of black humor more frightful still. Most of their gods were savage or weirdly mischievous. Tezcatlipoca seems to take an inexplicable pleasure in a certain sort of hoax. His exploits [...] form a curious counterpart to the Golden Legend. The honey of Christians contrasts with the bitter aloes of the Aztecs, the healing of the sick with evil pranks. Tezcatlipoca walks out amidst the crowd, cavorting and dancing to a drum. The crowd becomes a dancing mob and rushes madly toward chasms in which their bodies are crushed and turned to stone (Bataille, [1928] 1986: 155-156).

In the *Historia general*, Sahagún also relates that the dancing Toltecs began to sing the verse that the necromancer was singing, without having learned it previously: «aunque no sabían de memoria el cantar» (Sahagún, 1955: 303). What an apt metaphor for propaganda, the modern "beating the drums of war"; our media and our politicians repeat phrases, verses, and the public repeats them. We are free and democratic; they are authoritarian and need our liberation. "Europe is a garden, the rest of the world a jungle." The manufacturing of consent, to borrow the phrase from Chomsky and Herman (1988) to police the world and wage war also constructs the Orwellian bogey men, the Goldsteins of today's "3-minute hate": Putin,

Sadam Hussein, Khadafi, Maduro, Hamas, each always represented as some type of Batman movie supervillain or terrorist organization to justify the destruction of those nations' public infrastructure, the starvation of their populations. The undercurrent of this type of argument is that it serves the same function as the civilization vs. barbarism justification for colonialization and neocolonial control of the commodity markets of weaker nations, following the logic described by Picón-Salas. We must "civilize the savages." In the end, the strangeness that Bataille discovers in the Aztecs is not the foreign or the new, but the repetition, the return of the repressed —the Vikings, centurions, and conquistadors hidden just under the skin— the strange parallels that can be drawn to our own historical reality. Hence the romantic nostalgia in popular culture in Europe and the United States for the Vikings and the serial killer frontiersmen of North America.

In Fuentes's *Terra nostra*, an amnesic character named Pilgrim is shipwrecked in the New World and is told that in his time there he relives the legend of the return of Quetzalcóatl, the beneficent god-king who was deceived by Tezcatlipoca. But there are twenty days that he does not remember, and it later becomes clear in the third part of the novel that Pilgrim's forgotten time corresponds to the character Guzman, who wreaks murderous havoc throughout the New World as a conquistador, as Cortés. Pilgrim, a representation of European humanism, forgets that he is a conquistador. Those European and American intellectuals and politicians who espouse Enlightenment and European values and wish to impose them on the rest of the world, like Pilgrim, forget their imperial legacies, their genocidal past, and essentially asleep they repeat the colonial atrocities. Of course, some know exactly what they are doing as they exercise the form of *necrosovereignty*. Perhaps Bataille's passion for the Aztecs was due to the notion that their excesses explained much about contemporary violence. In the third volume of *La part maudite*, «Sovereignty», Bataille explains the difference between his thought and Hegel's:

On the one hand, there is an identity of absolute knowledge and this evanescent thought; on the other, this identity is reencountered *in life*. "Absolute knowledge" closes, whereas the movement I speak of opens up. Starting from "absolute knowledge," Hegel could not prevent discourse from dissolving, but it dissolved into sleep (Bataille, [1949] 1993: 370).

In a footnote he explains further: «In a sense, into the sleep of action, which compared with the wakefulness I speak of is little different from physiological sleep, or death» (Bataille, [1949] 1993: 370, 453). Fukuyama's "end of history", the primacy of liberal hegemony over the globe, was more a dream that masked the end of historical consciousness, the awareness that we live in barbaric times, that we are more than capable of sleepwalking into another world war, or passively witness another genocide. Only in the remembrance that our endless wars are part of a long tradition of pillage can we awaken to a strange revelation about our relationship to the Aztecs, and why they have fascinated us for so long. What is strange is that we aren't so different after all, that we too are sleepwalking.

Bibliography

- ABEYTA, M. P., 2006, *Fuentes, Terra nostra, and the Reconfiguration of Latin American Culture*, Columbia, Missouri, University of Missouri Press.
- BADIOU, A., 2015, *Notre mal vient de plus loin. Penser les tueries du 13 novembre*, Paris, Fayard.
- BATAILLE, G., 1928, "Extinct America", trans. by A. Michelson, 1986, *October*, Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing, Cambridge (Massachusetts), The MIT Press.
- , [1949] 1988-1993, *The Accursed Share*, Vols. I-II, New York, Zone Books.
- , 1985, *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BATAILLE, G., MARMANDE, F. [1933] 2011, *La notion de dépense*, Paris, Nouvelle Éditions Lignes.
- BOTTING, F., SCOTT W., (editado por), 1997, *The Bataille Reader*, Oxford, Blackwell.
- CARRASCO, D., 1990, *Religions of Mesoamerica*, San Francisco, Harper and Row.
- CHOMSKY, N., HERMAN, E., 1988, *Manufacturing Consent. The Political Economy of the Mass Media*, New York, Pantheon Books.
- FUENTES, C., 1976, *Cervantes, o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz.
- , 1975, *Terra nostra*, México, Joaquín Mortiz.
- , 2006, *Todas las familias felices*, México, Alfaguara.
- HARVEY, D., 2007, "Neoliberalism as Creative Destruction", *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 610, NAFTA and Beyond: Alternative Perspectives in the Study of Global Trade and Development, pp. 22-44.
- HOLLIER, D., 1991, "La valeur d'usage de l'impossible", in *Documents* (Paris, 1929), BNF/Gallica, Paris, *Les Cahiers de Gradhiva, Bibliothèque du Musée de L'Homme*, pp. VII-XXXIV.
- LEÓN-PORTILLA, M., 1983, *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*, México, Fondo de Cultura Económica.
- , 1987, *Bernardino de Sahagún*, Madrid, Historia 16/Quorum.
- LOMNITZ, C., 2005, *Death and the Idea of Mexico*, New York, Zone Books.
- MAUSS, M., [1925] 2001, *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, London, Taylor & Francis Ltd.
- MBEMBE, A., 2019, *Necropolitics*, trans. by S. Corcoran, Durham, Duke University Press.
- METRAUX, A., 1963, "Rencontre avec les ethnologues", *Critique*, 19.195-196, pp. 677-684.
- MILLER, C. F. B., 2006, "Archeology", in D. Ades, S. Baker (editado por), *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, 42-45, London and Cambridge, Mass., Hayward Gallery and The MIT Press.

- PAZ, O., 1970, *Posdata crítica de la pirámide*, México, Siglo XXI Editores; trans. By L. Kemp, 1972, *The Other Mexico: Critique of the Pyramid*, New York, Grove Press.
- PICÓN-SALAS, M., [1944] 1975, *De la Conquista a la Independencia. Tres siglos de historia cultural hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PIEL, J., 1967, "Introduction", in G. Bataille, *La part maudite*, Paris, Minuit, pp. 9-18.
- SAHAGÚN, B., 1955, *Historia general de las cosas de Nueva España*, México, Alfa.
- SURYA, M., 1992, *Georges Bataille, la mort à l'œuvre*, Paris, Gallimard.
- VALENCIA, S., 2018, *Gore Capitalism*, trans. J. Pluecker, Cambridge (Massachussets), Semiotext(e)/MIT.

RAFAEL MORALES CENDEJAS

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño. Universidad de Guadalajara

VERÓNICA DURÁN ALFARO

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño. Universidad de Guadalajara

Del origen extraño del pueblo indígena *P'urhépecha* de México a ser extraño en su realidad contemporánea

El origen extraño del pueblo *p'urhépecha*

Cuando los primeros misioneros llegaron a América sabían que no debían predicar solo con actos y que era necesario apoyarse en la palabra. Pronto se convencieron de que la predicación resultaba mucho más eficaz si se hacía en la lengua del otro; de modo que se apresuraron a aprenderla. Resultó, sin embargo, que conocer la lengua de los nativos tampoco parecía garantizar su evangelización. Era preciso comprender también su mentalidad, su forma de entender la vida y el mundo, para empatizar con ellos y poder, así, disuadirlos de la idolatría guiándose por el mejor camino que aquellos humildes frailes conocían, el de la fe cristiana. Los nuevos conocimientos y métodos que requería la evangelización en los tiempos del Descubrimiento y la Colonia motivaron la elaboración y traducción a las lenguas indígenas de una cantidad ingente de materiales de adoctrinamiento en forma de catecismos, confesionarios, doctrinas, etc. Pero la producción bibliográfica misionera sobre América no se limitó al ámbito de la fe: las aportaciones de los religiosos contribuyeron de forma decisiva al desarrollo de distintas ciencias modernas, especialmente la lingüística amerindia y la antropología.

La narración de la *Relación de Michoacán* (de Alcalá, [1539-1541] 2000), está dividida en tres partes, que se presentan aquí en el mismo orden en que fue pensada probablemente por el fraile Alcalá, si bien en el código¹ figuran dispuestas de forma distinta. En la primera parte, que aparece amputada del manuscrito, explicaría «de dónde vinieron sus dioses principales y las fiestas que les hacían» (de Alcalá, [1539-1541] 2000: prólogo), tratando las creencias, los

¹ El manuscrito original de la *Relación de Michoacán* se conserva en la Biblioteca de El Escorial. Se cree que el autor era un fraile franciscano conocedor de las tradiciones indígenas. Según se aprecia en el manuscrito, el autor se considera un intérprete de las numerosas referencias aquí contenidas y todo indica que domina la lengua purépecha. En nuestros tiempos los investigadores atribuyen la autoría del texto a fray Jerónimo de Alcalá, aunque aún existen ciertas dudas al respecto; se cree que Jerónimo nació en Vizcaya, alrededor de 1508 y que murió hacia 1545. Se sabe con certeza que llegó a la Nueva España en 1530 y es muy posible que, tras aprender la lengua purépecha, recibiese el encargo del virrey Mendoza de redactar la presente obra. La *Relación de Michoacán* es una de las obras más completas sobre el origen y las tradiciones del pueblo *p'urhépecha*.

ritos, las ceremonias y las festividades en honor a las deidades tarascas². Se salvó un solo folio de esta parte, en la que se describe la fiesta de Sicuíndiro³. Georges Baudot refiere al respecto: «el hecho de que el fragmento destruido daba pormenorizada cuenta de los dioses que adoraban los purépechas permite suponer una deliberada destrucción por parte de las autoridades españolas, quienes en 1557 prohibieron estrictamente “el estudio de las ‘antiguallas’ de los indios”, confiscando todos los trabajos realizados hasta la fecha» (Baudot, 1983: 120). En este sentido, la mutilación del manuscrito da pie a nuevas investigaciones desde los postulados de la Escuela de la Manipulación. Un análisis con este enfoque descriptivista podría esclarecer también aspectos como la alteración del orden de los contenidos o el relato de los dibujos, donde la representación abusiva de la sangre pretende dejar patente la barbarie en que vivían los grupos indígenas (Batalla, 2001: 157-158). Con todo, estas cuestiones ponen de manifiesto la importancia de lo recopilado por Alcalá y su sensibilidad frente a los intereses políticos e ideológicos de todas las épocas.

En la segunda parte se habla de la historia del pueblo *p'urhépecha*, en 35 capítulos de «cómo poblaron y conquistaron esta provincia los antepasados del *cazonci*»⁴ (de Alcalá, [1539-1541] 2000: 45). En esta parte se describe la fiesta de las flechas o *Equata Cónsquaro*, episodio significativo en el que, entre otras cosas, el sacerdote mayor o *petámuti*, contaba durante todo un día la historia de los antepasados michoacanos. Se trataba de una sesión festiva, pero también religiosa y didáctica, que afianzaba la nacionalidad del pueblo tarasco mediante el aprendizaje de la memoria de sus antepasados. Servía para que todo el mundo conociera, además de los orígenes, el panteón de divinidades a las que se rendía culto y las normas de vida derivadas de las relaciones de dependencia y homenaje entre los dioses y los humanos.

La tercera parte trata, según anuncia el fraile en el prólogo, de «la gobernación que tenían entre sí hasta que vinieron los españoles a esta provincia y hace fin en la muerte del *cazonci*» (de Alcalá, [1539-1541] 2000: 34). Comprende 29 capítulos, que abarcan temas diferentes: en los primeros se describen los principales cargos civiles, militares, administrativos, religiosos; a continuación, se relata acerca de los ataques a los pueblos enemigos, de las guerras y sus arengas, insertando las oraciones que los guerreros dirigían a sus dioses; se habla de los funerales de los guerreros caídos, de las ceremonias a la muerte del *cazonci* y de los *caciques*, de su nombramiento y de su matrimonio. Al término de esta parte se narran también los presagios que anunciaban el fin de su cultura, la llegada de los españoles, la embajada mexicana solicitando ayuda frente a los invasores y la negativa que recibió por parte del *cazonci* tarasco, la llegada

² Se refiere a los habitantes del antiguo reino de Michoacán, una región ubicada en el oeste de México. Originalmente, los indígenas que habitaban esta zona eran conocidos como '*purépechas*' o '*p'urhépecha*', que es el nombre de su lengua. Sin embargo, con la llegada de los españoles se empezó a utilizar el término "tarasco" para referirse a este grupo étnico. El origen exacto del término *tarasco* es incierto, pero se cree que proviene de una deformación lingüística de la palabra *tarascue*, que era utilizada por los españoles para referirse a los indígenas purépechas. Aunque algunos consideran que el término *tarasco* puede tener connotaciones peyorativas, actualmente es ampliamente utilizado para referirse al pueblo *p'urhépecha* y su cultura.

³ Durante cinco días de esta festividad, sacerdotes de diferentes pueblos acudían con sus dioses para participar. Entraban en las casas de los líderes religiosos llamados papas, junto con bailarines y otros sacerdotes, y ayunaban hasta el día de la celebración. En la víspera, marcaban a dos esclavos o delincuentes para sacrificar al día siguiente. Durante la fiesta, los bailarines llevaban adornos de plata y oro y representaban diversas nubes mientras danzaban. Cuatro sacerdotes sacrificaban a los esclavos, realizaban ceremonias con sus corazones y los arrojaban a fuentes calientes, creyendo que de ahí surgían las nubes para la lluvia. Después del sacrificio, otros sacerdotes cortaban el cabello de la gente y lo mezclaban con la sangre de los sacrificados. Al día siguiente, bailaban con los pellejos de los sacrificados y se emborrachaban.

⁴ Se refiere a la localidad de *Caltzontzin*, actualmente situada en el Municipio de Uruapan, Michoacán, México, con más de 6.000 habitantes.

de Nuño Beltrán de Guzmán y la muerte del *cazonci* en la hoguera. Fray Jerónimo, como Sahagún y Durán, nos brinda aquí la ocasión de conocer la visión indígena del encuentro con los españoles, de su enfrentamiento y de los hechos que le siguieron.

El lector de la *Relación de Michoacán* puede encontrar en el texto y en las ilustraciones de esta fuente mesoamericana del siglo XVI una gran riqueza de datos relativos a la historia y a la etnografía de los antiguos tarascos. También es posible apreciar en esta obra notables manifestaciones del arte pictórico y de las letras de ese pueblo. Sobre su valor literario, cabe citar los juicios de Paul Kirchhoff, quien la califica como «una de las joyas más preciosas de la literatura indígena del Nuevo Mundo» (Kirchhoff, 1956: XXI), y de Jean-Marie Le Clézio, quien la estima como «uno de los libros más bellos y conmovedores de la literatura universal» (Le Clézio, 2000: 108). Al lado de las ediciones científicas de la *Relación de Michoacán*, que la consideran principalmente como fuente histórica, Fray Jerónimo de Alcalá, en su prólogo-dedicatoria al Virrey Antonio de Mendoza:

Vuestra Señoría haga enmendar y corregir y favorezca esta escritura, pues se empezó en su nombre y por su mandamiento, para que esta lengua y estilo parezcan bien a los lectores y no echen a un rincón lo que con tanto trabajo se tradujo en la nuestra castellana (de Alcalá, [1539-1541] 2000: prólogo).

La primera edición impresa data de 1869 y fue publicada en Madrid por Florencio Janer en la Colección de documentos inéditos para la Historia de España. Le han seguido una docena de ediciones, publicadas principalmente en España y en México, cada una con sus particularidades, sus errores y sus aportaciones. Las ediciones más destacables son la facsimilar de José Tudela de la Orden (1956), la de Francisco Miranda Godínez (2001) y, recientemente, las de Franco Mendoza (2000) y Escobar Olmedo (2001- 2007). Hasta el momento se ha traducido a tres lenguas: al inglés en 1970, por los profesores estadounidenses Eugene R. Craine y Reginald C. Reindorp; al francés en 1984, por el premio nobel Jean-Marie G. Le Clézio, y al japonés en 1987, a partir de la edición francesa (Sánchez, 2004: 48), por Mochizuki Yoshiro, todas con su respectivo impacto en los estudios referentes a la historia antigua y la conquista de Michoacán. Se desconoce si se ha traducido al *p'urhépecha*, la lengua originaria del relato.

Al no existir una obra original escrita en lengua *p'urhépecha*, difícilmente se puede comentar la traducción desde una perspectiva interlingüística si no es por su estilo y por otras cualidades discursivas. A lo sumo, podemos especular sobre su equivalencia dinámica o funcional, partiendo de las circunstancias en que el relato original tenía lugar. Por ejemplo, respecto del discurso del *petámuti*, el acto locutivo se realizaba narrando oralmente y dramatizando, y se dirigía al pueblo tarasco con la finalidad de que conociera su propia historia. Por el contrario, en la traducción se narra por escrito, se explica y se ilustra; la obra se dirige a los misioneros y las autoridades españolas, y con ella se pretende dar a conocer las creencias, la historia y la forma de gobernar de la comunidad michoacana.

En la etnografía de la labor del fraile Alcalá según Pérez en 2015 describe que su función como intermediario resulta clave, ya que el valor científico de la *Relación* radica, en gran medida, en que el fraile, a través de la traducción, permitió que el propio pueblo *p'urhépecha* narrara su historia, prestándoles su voz para que esta fuera escuchada.

Fray Jerónimo dejó bien claro en el prólogo cuál fue su papel en la investigación que le encomendó el Virrey Mendoza: [...] esta escritura y relación presentan a Vuestra Señoría los viejos de esta ciudad de *Mechuacán*, y yo también en su nombre, no como autor, sino como intérprete de ellos [...]. A esto digo que yo sirvo de intérprete de estos viejos, y haga cuenta que ellos lo cuentan a Vuestra Señoría Ilustrísima y lectores, dando relación de su vida y ceremonias y gobernación y tierra. [...] Vuestra Señoría haga pues enmendar y corregir y favorezca esta escritura, pues se empezó en su nombre y por su mandamiento, porque esta lengua y estilo parezca bien a los lectores y no echen al rincón lo que con mucho trabajo se tradujo en la nuestra castellana (Pérez, 2015: 36).

De esta manera no se da una visión completa sino aproximada a la realidad de los antiguos habitantes del pueblo *p'urhépecha*, quienes tuvieron un choque cultural en un sentido ideológico, religioso y del quehacer de cada día.

Narrativas de viaje a la meseta *p'urhépecha*

Una de las formas de viajar por meseta *p'urhépecha* es siguiendo la “Ruta Tata Vasco”, un itinerario turístico que recorre diversos lugares en el Estado de Michoacán, que están relacionados con la vida y obra de Vasco de Quiroga⁵, también conocido como “Tata Vasco”. Uno de sus logros más importantes fue la fundación de una serie de pueblos-hospitales, conocidos como “las ciudades hospitalarias”, donde los indígenas podían recibir atención médica, educación y capacitación en diversos oficios. Además, promovió la creación de talleres de artesanías y la introducción de métodos agrícolas más eficientes. El arquitecto Artigas, en su estudio de “guatáperas” o ciudades hospitalarias (2001), destaca que, con respecto a las familias, Vasco de Quiroga expresó en *sus Reglas y Ordenanzas para el Gobierno de los Hospitales de Santa Fé de México y Michoacán* (de Quiroga, [1538] 1940) lo siguiente:

Los edificios en que moreís los pobres del dicho Hospital sean como al presente son familias en que podáis morir juntos, y cada uno por sí, abuelos, padres, hijos, biznietos y de hoy adelante andando el tiempo todos de un linaje descendiente por la línea masculina [...] De estas familias urbanas del Hospital salgan y se provean las personas que han de servir en las estancias, granjerías y familias rústicas del campo, que ha de haber, que han de estar bien instruidas y proveídas de herramientas e instrumentos necesarios para la labor, de manera que en cada una estén cuatro casados, o seis, como fuere menester, que las granjeen y procuren el ganado y las aves que en ellas estuvieren y se criaren y pastoreen [...] (de Quiroga, [1538] 1940).

⁵ Vasco de Quiroga, cuyo nombre completo era Vasco de Quiroga y Guzmán, fue un destacado religioso, jurista y humanista español que vivió en el siglo XVI. Nació en Madrigal de las Altas Torres, España, en 1470 y falleció en Uruapan, Michoacán, México, en 1565. Vasco de Quiroga es especialmente conocido por su labor como primer obispo de Michoacán, territorio que en aquel entonces era conocido como la Provincia de Michoacán de Ocampo. Llegó a la región en 1531 y fue nombrado obispo en 1538. Durante su tiempo en Michoacán, Quiroga trabajó incansablemente para mejorar las condiciones de vida de los indígenas *p'urhépechas*, promoviendo la justicia social, la educación y la agricultura.

Lo anterior revela que las “guatáperas” y edificaciones centrales representaron desde su comienzo un símbolo de urbanismo en contraste con su entorno rural, un símbolo de alto linaje, poder, herencia y desarrollo. No es de extrañar que hoy día se utilicen para exponer la herencia cultural e histórica con exposición y venta de objetos artesanales que corresponden a los usos y costumbres de la región.

Zacán es uno de los pueblos añejos de la meseta *p’urhépecha*, donde la modernidad no ha irrumpido abruptamente en sus edificaciones centrales; destaca el templo de San Pedro como se muestra en la figura 1 por su altitud y recubrimientos de piedra volcánica, así como la “guatápera”⁶, que fuera la iglesia del convento agustino del siglo XVI y que se distingue por su torre que cobija un “zaguán” con techo laminado a dos aguas. Esta arquitectura emblemática no pasa por desapercibida al ubicarse a los costados de la carretera que va a Los Reyes como su cabecera municipal en dirección al oeste y en dirección al este llega a la ciudad de Uruapan, pasando por los pueblos de Angahuan y San Lorenzo.



01

01. Vista exterior e interior del templo de San Pedro en Zacán, Michoacán. Fuente: Morales, 2023.

Zacán no será un pueblo muy grande al tener alrededor de 9.000 habitantes; sin embargo, tiene fiestas patronales que reúnen a casi todos los pueblos del Estado de Michoacán en el Concurso Artístico de la Raza *P’urhépecha*. Este concurso tiene lugar cada 18 de octubre y ha cumplido 50 ediciones en 2023. La Fiesta del 18 de octubre en Zacán, Michoacán, generalmente se celebra en honor a San Lucas Evangelista, quien es el santo patrono de la localidad. Durante esta festividad, los habitantes de Zacán realizan procesiones, misas, danzas tradicio-

⁶ Hospital para los indígenas *p’urhépechas*.

nales como se muestra en la figura 2, música de orquesta, banda y pireris, comida típica, feria del atole, venta de artesanías y otras actividades festivas. Es una ocasión importante para la comunidad indígena, ya que reúne a familiares, amigos y visitantes nacionales e internacionales en torno a la celebración religiosa y cultural.



02

02. Danza tradicional en Zacán, Michoacán. Fuente: Morales, 2023.

Los alimentos que un pueblo consume indican no solo la satisfacción de su necesidad más elemental, sino también dicen mucho sobre su identidad y cultura. La extrema variedad y colorido de nuestra cocina la convierten en un atractivo adicional que invita al viajero a gozar. Por lo anterior es imprescindible probar todos los platillos exquisitos y posibles al recorrer Michoacán, que varían en sabores e ingredientes, que van pasando su receta y toques especiales de generación en generación; aunque la gran mayoría de los platillos tiene alto valor y es motivo de orgullo. Hay platillos que se destacan por lo extraño, en su aspecto, en su consistencia. Uno de estos platillos es la zóricua, de acuerdo con el libro de Michoacán a la mesa:

Se compone de sangre de cerdo, se bate con una cucharada de sal gruesa, se le pone en la cazuela, agregándole lo siguiente: las tripas ya lavadas y cortadas en trozos y el corazón igualmente, 1 trozo de redaño, otro trozo de grasa maciza, bastante cebolla picada, ajos, tomates, 1 cáscara de lima sin lo blanco, 1 ó 2 chiles cuaresmeños picados, tomillo, mejorana, laurel, unas hojas de yerbabuena,

un poco de orégano y unas hojas de ruda. Se le pone agua suficiente y antes de que dé el primer hervor, debe seguir moviéndose con una cuchara de madera, ya cuando esté la zóricua, que adquiera un color negruzco, se le agrega la sal y una poca de pimienta negra, el cocimiento de la zóricua es de 5 horas (González, 1996: 361).

Este platillo no es para todos, cuando se le da de probar a una persona que no pertenece al pueblo se le advierte que viene de la sangre de cerdo, lo cual no todos se atreven a probar a la primera y es una anécdota de viaje para el visitante que llevará a su lugar de origen.

Los diablos, cosmovisión en *Ocumichu*

Los *p'urhépechas*, conocidos también como tarascos, han forjado una identidad única a lo largo de los siglos, que ha resistido el paso del tiempo y ha sido moldeada por una rica historia de tradiciones, conquistas y resistencia. Desde tiempos antiguos hasta la época contemporánea, la identidad de los tarascos ha evolucionado y se ha transformado, pero siempre ha estado arraigada en una profunda conexión con su tierra, su cultura y su patrimonio ancestral.

En la cosmología *p'urhépecha*, el mundo está habitado por una variedad de dioses y espíritus que representan diferentes aspectos de la naturaleza y la vida humana. Estos dioses y espíritus son venerados y respetados, y se cree que tienen el poder de influir en los eventos terrenales y en el destino de las personas. A lo largo de los siglos, los tarascos lucharon por preservar su identidad en medio de la opresión y la marginalización. A pesar de los desafíos, mantuvieron vivas sus tradiciones y costumbres, transmitidas de generación en generación a través de la lengua, la música, la danza y las artes.

Ejemplo vivo de esto es un pequeño pueblo en el corazón del Estado de Michoacán con un encanto único y capaz de reflejar esta complejidad: Ocumichu. Este rincón mexicano esconde una rareza que ha intrigado a investigadores y visitantes por igual. A primera vista, este pueblo pintoresco podría pasar desapercibido para muchos, pero aquellos que se aventuran a explorarlo pueden descubrir un lugar extraordinario lleno de historia, cultura y tradición. Las casas tienen una peculiar arquitectura, están pintadas en tonos brillantes y vibrantes, creando un paisaje colorido y alegre que contrasta con el verdor de los campos aledaños. Esta arquitectura refleja la rica herencia cultural de los habitantes del pueblo, que han sabido preservar sus tradiciones a lo largo de los siglos. Las calles empedradas serpentean entre las casas, dando la sensación de viajar en el tiempo hacia un pasado colonial. Al adentrarse en las calles de este mágico lugar, uno se encuentra inmerso en un mundo donde el tiempo parece haberse detenido.

En Ocumichu, como en casi todo Michoacán, algo que sorprende es su gente y sus tradiciones arraigadas. Los habitantes del pueblo son conocidos por preservar las costumbres ancestrales de sus antepasados *p'urhépechas*. Desde sus celebraciones religiosas hasta sus festivales folclóricos, cada evento en este lugar es una ventana a la rica herencia cultural de la región. Una de las tradiciones más emblemáticas son: “La Danza de los Diablos” o “La Fiesta de San Juan Bautista”, que se celebra tradicionalmente el 24 de junio. En ellas los lugareños se visten con coloridos trajes que representan a los diablos y dioses de la mitología local. Estas representaciones teatrales son una forma de honrar a los antiguos dioses y mantener viva la conexión con el mundo espiritual.

La relación con el diablo en la cosmovisión *p'urhépecha* es interesante y multifacética. Aunque el diablo es comúnmente asociado con el mal y las fuerzas negativas en la cultura occidental, en la concepción del mundo, para los *p'urhépechas*, el diablo puede ser visto de manera más ambivalente. Por un lado, el diablo puede representar las tentaciones y los peligros que enfrenta la humanidad en su lucha por mantenerse en el camino del bien. Por otro lado, el diablo también puede ser visto como un agente de transformación y cambio, capaz de desafiar las normas establecidas y promover el crecimiento espiritual.

En la tradición *p'urhépecha*, el diablo puede manifestarse de diversas formas, desde figuras mitológicas hasta criaturas fantásticas que habitan en el mundo natural. Estas representaciones del diablo son a menudo utilizadas en rituales y ceremonias religiosas para protegerse contra el mal y garantizar la armonía y el equilibrio en la vida cotidiana. Es importante tener en cuenta que la relación con el diablo en la cosmovisión *p'urhépecha* no es estática ni unidimensional. Varía según el contexto cultural, las creencias individuales y las experiencias personales. Lo que es cierto es que el diablo es una figura poderosa y compleja que desempeña un papel importante en la comprensión del mundo y el universo por parte de estos pobladores.

Hay relatos que han pasado de generación en generación que hacen visible esta relación extraña. Dicen por ahí que, según una antigua creencia arraigada en las calles adoquinadas de este enigmático lugar, las figuras de barro talladas por los hábiles artesanos del pueblo cobran vida bajo el manto de la noche. En los rincones oscuros de los talleres y las plazas, estas criaturas de arcilla se desprenden de su estática apariencia diurna para emprender un misterioso viaje por las calles solitarias. Los lugareños susurran entre sí historias de encuentros cercanos con estas figuras vivientes, describiendo cómo se deslizan silenciosamente por las sombras sus ojos de arcilla brillando con una luz interior. Se dice que aquellas almas afortunadas que se cruzan con ellas sienten una sensación de asombro y reverencia, mientras son testigos de la maravilla de la vida tomando forma en la materia inanimada.

Pero el enigma de las figuras de barro vivientes va más allá de simples encuentros casuales en las noches oscuras. Algunos creen que estas criaturas ancestrales están imbuidas de un propósito más profundo, actuando como guardianes invisibles del pueblo y sus habitantes. Protegen los hogares y los campos de cultivo de cualquier mal que se atreva a acechar en la oscuridad, velando por la seguridad y el bienestar de la comunidad mientras el mundo duerme. Sin embargo, para aquellos que buscan descifrar el misterio de las figuras de barro vivientes, el camino hacia la verdad está lleno de desafíos y peligros. Se dice que solo aquellos con un corazón puro y una mente abierta pueden ganarse la confianza de estas criaturas etéreas y desentrañar los secretos que guardan celosamente. Para los valientes que se aventuran en la noche en busca de respuestas, el destino les reserva una aventura llena de sorpresas y descubrimientos asombrosos.

Esta herencia cultural que ha dotado de identidad a este peculiar lugar puede verse reflejada claramente en el arte cerámico de Ocumichu; es una expresión vívida de la cosmovisión de sus habitantes. Cada pieza de cerámica es más que un simple objeto; es un portal hacia el mundo espiritual de los *p'urhépechas*. Cada vasija, plato y escultura de barro cuenta una historia, transmitiendo las creencias y mitologías ancestrales. Los detalles en este arte cerámico están contruidos de significados. Los motivos geométricos representan la armonía del universo, mientras que los símbolos florales evocan la fertilidad de la tierra y la renovación de la vida. Las figuras de animales, como el jaguar y el águila, son veneradas como guardianes y protec-

tores, símbolos de poder y sabiduría. Así los diseños y los colores vibrantes cuentan historias de batallas entre el bien y el mal y la importancia de honrar a los antepasados, entre muchas cosas más. Cada detalle está dotado de simbolismos, creando un vínculo profundo entre el arte y la cosmovisión de la comunidad. De esta manera los habitantes de este curioso lugar creen que el arte cerámico no solo es una forma de expresión, sino también una herramienta para conectarse con lo divino.

Al moldear el barro y dar vida a sus creaciones, los artesanos ocumichenses invocan la presencia de los dioses y los espíritus, buscando su protección y su guía en la vida cotidiana. En estas piezas de cerámica, se pueden apreciar representaciones de los dioses y diosas que habitan el universo, los espíritus de la naturaleza que cuidan de la tierra y las historias sagradas que han sido transmitidas de generación en generación. Los diablos de barro de Ocumichu son figuras emblemáticas y misteriosas que forman parte integral de la rica tradición artesanal y cultural de este pueblo. Tallados a mano por hábiles artesanos locales, estos diablos son representaciones enigmáticas que capturan la imaginación y la curiosidad de quienes los observan.

Las figuras de los diablos de barro suelen ser de tamaño pequeño a mediano y están moldeadas con arcilla local, que se encuentra abundantemente en la región. Los artesanos utilizan técnicas ancestrales de modelado y escultura para dar forma a estas figuras, creando detalles que resaltan su naturaleza sobrenatural y su carácter distintivo. Además de su aspecto físico, los diablos de barro a menudo están adornados con colores brillantes y diseños que reflejan la creatividad y la habilidad artística de los artesanos locales. Estos adornos pueden incluir pinturas detalladas, patrones geométricos o símbolos místicos que añaden profundidad y significado a las figuras. En cuanto a su función y significado, los diablos de barro de Ocumichu son elementos importantes en varias festividades y rituales locales, donde se utilizan como amuletos protectores o como representaciones simbólicas de la lucha entre el bien y el mal. Se cree que estas figuras tienen el poder de ahuyentar a los espíritus malignos y de garantizar la prosperidad y el bienestar de la comunidad.

Es así como los diablos de barro de Ocumichu son una manifestación única de la creatividad y la espiritualidad del pueblo *p'urhépecha*. Con su apariencia distintiva y su significado simbólico, estas figuras cautivan tanto a lugareños como a visitantes, dejando una impresión duradera y enriqueciendo su rica tradición cultural.

Según los estudios del antropólogo Salvador Camarena Delgado (2005)⁷, la presencia del diablo en la cerámica de Ocumichu es un reflejo de la interacción entre las creencias prehispánicas y el catolicismo impuesto por los conquistadores españoles. Durante la colonización, los *p'urhépechas* adaptaron las figuras demoníacas a su propio sistema de creencias, fusionando elementos de la mitología indígena con la iconografía cristiana. Esta fusión cultural se refleja en las obras de arte cerámico, donde los diablos son representados con características muy particulares y hasta bizarras, a menudo combinando rasgos humanos con rasgos de animales y monstruos.

Según Carlos Hernández Hernández (2010)⁸, esta representación simbólica del diablo como una figura monstruosa y temible sirve como una metáfora de los peligros y tentaciones

⁷ Salvador Camarena Delgado es un antropólogo y experto en arte popular mexicano; ha realizado investigaciones sobre la cerámica de Michoacán, incluyendo el trabajo de los artesanos de Ocumichu.

⁸ Carlos Hernández Hernández es un investigador y autor especializado en la cultura *p'urhépecha* y sus manifestaciones artísticas. Su trabajo ha explorado la cerámica tradicional de la región, incluyendo el papel de los diablos de barro en las festividades locales.

que enfrenta la humanidad en su lucha por la redención espiritual. Por su parte, Margarita Nolasco Armas (2013)⁹ sugiere que la presencia prominente del diablo en la cerámica de Ocumichu también puede interpretarse como una forma de enfrentar y desafiar el mal en todas sus formas. A través de la creación de estas figuras demoníacas, los artesanos locales buscan exorcizar los temores y las preocupaciones de la vida cotidiana, invocando el poder de la fe y la comunidad para superar los obstáculos que se interponen en su camino. Por otro lado, Juan José Gutiérrez Gómez (2008)¹⁰ señala que los diablos de barro de Ocumichu también desempeñan un papel importante en las festividades y celebraciones locales. En su estudio sobre las fiestas y tradiciones, el autor arroja luz sobre la peculiaridad de este lugar. Según sus investigaciones, la presencia de los diablos en las festividades locales es un fenómeno que desafía las convenciones y despierta la imaginación.

Los diablos de Ocumichu, representados en el arte cerámico y encarnados durante celebraciones como la Semana Santa y el Día de los Muertos, personifican la dualidad de la naturaleza humana. Estas figuras grotescas y enigmáticas, con sus rostros retorcidos y sus gestos desafiantes, son una manifestación tangible de los miedos y las tentaciones que acechan en la oscuridad. La presencia de los diablos en esta cultura es un recordatorio constante de la fragilidad de la existencia humana y la eterna lucha entre el bien y el mal. En un mundo donde lo inexplicable se entrelaza con lo cotidiano, los habitantes de Ocumichu encuentran consuelo y fortaleza en la representación simbólica de estas fuerzas opuestas. Para los forasteros, la presencia de los diablos en Ocumichu puede parecer extraña e inquietante. Sin embargo, para aquellos que conocen la historia y las tradiciones del pueblo, esta rareza es parte integral de su identidad y su encanto. En esta cosmovisión, la rareza es celebrada y abrazada como una expresión única de la diversidad cultural y espiritual de la región.

Reflexiones culturales hacia ser *papu* en el pueblo

La cultura es todo aquello creado por el ser humano de manera tangible e intangible, es la herencia de tradiciones e identidad, la transformación de lo que somos en formas que continúan el legado patriarcal y otras que se oponen como contracultura, anarquismo o matriarcado. La cultura tiene raíz en lo comunitario y lo individual. En lo comunitario se comparten una serie de rituales, hábitos, espacios, festividades, entre otros; en lo individual la cultura es la conjugación de nuestra razón e instinto, cómo respondemos ante las adversidades de acuerdo a nuestro espacio y tiempo.

La cultura se puede pensar desde categorías sociológicas como la interculturalidad, multiculturalidad, metacultura, entre otras. También se puede asociar a otras disciplinas; de ahí se deriva la cultura financiera, la cultura gastronómica, la cultura urbana, entre otras. Entre más aprendemos de la cultura menos sabemos de ella; es tan amplia que resulta imposible para el humano comprender la gran imagen que representa. Quien se acerca a la cultura es porque

⁹ Margarita Nolasco Armas es una antropóloga y etnóloga mexicana cuyo trabajo se centra en la cultura y las tradiciones de Michoacán. Ha investigado la relación entre el arte cerámico de Ocumichu y las creencias religiosas y mitológicas de la comunidad.

¹⁰ Juan José Gutiérrez Gómez es un historiador y folclorista que ha estudiado en profundidad las festividades y las tradiciones de Michoacán, incluyendo la importancia de los diablos de barro en las celebraciones locales.

encuentra en ella una fuente de descubrimiento y empatía con el ser humano. Quien se aleja es porque ha encontrado otras satisfacciones triviales y superfluas; a pesar de ello también es la cultura del ocio y ninguna está por encima de otra o debiera imponerse.

Fue un 6 de noviembre de 2010 cuando la Unesco denominó a la *pirekua*¹¹ Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y, como refiere Martínez en su artículo *Pirekua un elemento de la construcción de la identidad p'urhépecha*:

Aunque la cultura *p'urhépecha* fue despojada de muchas expresiones culturales ancestrales, se le sometió a patrones artísticos distintos y se le prohibió manifestarse musicalmente, no fue suficiente para impedir que los habitantes adoptaran la situación a sus necesidades; un ejemplo vivo es la *pirekua*, ya que transformaron el esquema musical que se les impuso a su lengua e ideología. (2014: 99).

Por lo anterior se puede inferir que los michoacanos tienden a ser un pueblo con una cultura que se resiste al sometimiento y a la censura de su libertad de expresión, que buscan la forma de celebrar sus raíces y adaptarlas al cambio.

En las reflexiones de Pablo Sebastián recopiladas por Márquez (2014: 66), la *pirekua* expresa las relaciones entre los seres humanos de diversas maneras: canta al amor, reprueba la violencia, expresa el pensamiento profundo, reconoce la migración y muchas otras cosas más, pero también expresa las relaciones con los seres de la naturaleza: con el agua, el bosque, los animales, la tierra a la que denomina madre y trasciende, asimismo, a la esfera de lo divino a lo eterno.

De acuerdo con Márquez (2014: 81) pensar que los antiguos pobladores de Michoacán eran incivilizados es, al mismo tiempo, afirmar que todo se lo debemos a los españoles que llegaron. Esto es cierto en gran medida: uno no puede negar que muchos saberes, instrumentos, ideas, costumbres, llegaron de España y se quedaron para siempre. De ese mismo modo tampoco uno no puede cerrar los ojos a lo que ya había aquí en las tierras michoacas. Las *pirekuas* y las *pireris* son de origen michoacano, no algo que surge de la evolución. Por lo anterior, si uno se sabe la parte de la letra o la entonación de una *pirekua* eso te vuelve *pireri* o *papu* en el pueblo. El segundo término significa de acuerdo a mi padre de origen zacanense¹², ‘amigo’ y es común en los saludos matutinos, por ejemplo: ‘buenos días *papu*’ o ‘voy *an’ca* tía Julia *papu*’.

En lo contemporáneo uno define la cultura *p'urhépecha* como un híbrido de la comunidad urbana y rural que se complementa de ambos aspectos; quien ha crecido en la ciudad de Uruapan, Michoacán pero a la vez posee raíces de antepasados de la comunidad de Zacán, pueblo originario *p'urhépecha*, reconoce con orgullo una identidad indígena. El cual se acrecienta si se

¹¹ *El Vocabulario en lengua de Michoacán* de Maturino Gilberti [1559] 1901 asienta que *pirekua* para los de habla castellana significa canto; sin embargo, en las entradas del castellano al *p'urhépecha*, define que “música arte de cantar y músico enseñado en este arte” significan *pirequa hurengua*, lo que hace suponer que *pirekua*, en dicha época, se entendía como sinónimo de saber cantar y saber música. En las entrevistas de Márquez (2014: 72-73) a compositores contemporáneos como Vicente González y Leodegario Sebastián de la comunidad de Comachuén, *pirekua* es una síntesis del amplio conocimiento de su mundo, un saber ancestral que alude al pensamiento más profundo del pueblo *p'urhépecha*, trastocando la esencia de su vida, quien enseña sabiduría o la comunica.

¹² Originario del municipio de Zacán, ubicado en el Estado de Michoacán, México.

ha tenido la oportunidad de vivir fuera del pueblo, en ciudades metropolitanas como Guadalajara y Ciudad de México, así como ciudades multiculturales como Londres, Reino Unido. En el contexto de la globalización y los choques culturales, se observa la formación de una identidad fluida¹³, que oscila entre la identificación indígena, latinoamericana y mexicana. Sin embargo, más que una construcción individual, esta identidad tiende a ser colectiva. Además, junto con esta identidad en constante transformación, emergen las identidades percibidas, que aportan nuevas dimensiones a estas perspectivas. La modelo y activista por la diversidad corporal, Dru Presta, expone que «uno de los retos que plantean las identidades percibidas es que el mundo nos percibe así, puede que yo no me describa como discapacitada, pero el mundo me ve así, el mundo de la moda me ve así y mi falta de orgullo por ello les da permiso para tener su propia narrativa con la discapacidad [...]» (Presta, 2024: en la red). En este sentido puede que, en ocasiones, uno no se describa o se sienta representado con una categoría indígena, porque se tiene una visión más amplia que fluye a otras esferas profesionales y que no solo busca visibilidad, sino un cambio a favor de la cultura *p'urhépecha*.

Para el autor italiano Melucci el concepto de identidad colectiva se explica de la siguiente forma: «Que un actor elabora expectativas y evalúe las posibilidades y límites de su acción implica una capacidad para definirse a sí mismo y a su ambiente» (1999: 66). Es curioso, pero en México hay muchas personas sin casa, pero la cultura siempre tiene casa, muchas ciudades mexicanas tienen casa de la cultura y es un espacio que refuerza y revitaliza la definición de la cultura local y de la identidad colectiva. Abre sus puertas a los vecinos y, aunque podría hacerlo, pocas veces cierra sus puertas. En la memoria hay recuerdos de los talleres y presentaciones que acercaron a la cultura desde niño —a uno de los autores de este texto— en la casa de la Cultura Uruapan. Ya mayor se da cuenta la persona de que cualquier espacio tiene rasgos culturales particulares; sin embargo, corresponde al ser humano activarlos y adueñarse de ellos.

¹³ La identidad fluida es un concepto que se refiere a la idea de que la identidad personal no es estática o fija, sino que puede cambiar o evolucionar a lo largo del tiempo. Las personas con identidad fluida pueden experimentar cambios en cómo se perciben a sí mismas en términos de género, orientación sexual, cultura, creencias y otros aspectos de su identidad.

Bibliografía

- ARTIGAS, J., 2001, *Pueblos hospitales y guatáperas de Michoacán: las realizaciones arquitectónicas de Vasco de Quiroga y fray Juan de San Miguel*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- BATALLA, R., 2001, "Una aproximación a la iconografía tarasca a través de las ilustraciones de la *Relación de Michoacán*", en J. de Alcalá, [1539-1541] 2001, *Relación de Michoacán*, Madrid, Testimonio Compañía Editorial, pp. 143-172.
- BAUDOT, G., 1983, *Utopía e historia en México: los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CAMARENA DELGADO, S., 2005, *Arte Popular Michoacano: La Cerámica de Ocumichu*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- CRAINE, E. R. y REGINALD C. R., (editado por), 1970, *The Chronicles of Michoacán. Civilization of the American Indian Series, no. 98*, Norman, University of Oklahoma Press.
- DE ALCALÁ, G., 1875, "Relación de las ceremonias y ritos y población y gobernación de los indios de la provincia de Mechoacán, hecha al Ilmo. Sr. D. Antonio de Mendoza, virrey y gobernador de Nueva España", en *Colección de Documentos Inéditos para la Historia de España*, 1869, Vol. LIII, Madrid, Librería de M. Murillo, pp. 7-205.
- DE QUIROGA, V., [1538] 1940, *Reglas y Ordenanzas para el Gobierno de los Hospitales de Santa Fé de México y Michoacán*, México, Secretaría de la Economía Nacional.
- ESCOBAR OLMEDO, A. M., 2001, "Introducción", en J. de Alcalá, *Relación de Michoacán*, Madrid, Testimonio Compañía Editorial, pp. 11-40.
- FRANCO MENDOZA, M., 2000, "Ediciones de la Relación de Michoacán", en J. de Alcalá, *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobernación de los indios de la Provincia de Mechucacán*, Michoacán, Zamora, pp. 17-35.
- GILBERTI, M., [1559] 1901, *El Vocabulario en lengua de Michoacán*, México, Tipografía de la Oficina Impresora de Estampillas.
- GONZÁLEZ, L., 1996, *Michoacán a la mesa*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán.
- GUTIÉRREZ GÓMEZ, J. J., 2008, *Fiestas y tradiciones en Michoacán: el papel del diablo en las celebraciones de Ocumichu*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, C., 2010, *Cosmovisión purépecha: la representación del diablo en la cerámica de Ocumichu*, Morelia, El Colegio de Michoacán.
- KIRCHHOFF, P., 1956, "Estudio preliminar", en J. de Alcalá, *Relación de Michoacán*, Madrid, Editorial Aguilar, p. XXI.
- LE CLÉZIO, J.-M. G., 2000, "Universalidad de la *Relación de Michoacán*", en J. de Alcalá, *Relación de las ceremonias y ritos y población y gobernación de los indios de la Provincia de Mechucacán*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán-Gobierno del Estado de Michoacán, pp. 107-120.
- MÁRQUEZ, P., 2014, *Pirekua un elemento de la identidad p'urhépecha*, en *Pirekua; Canto Poco Conocido*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán.

- MARTÍNEZ, S. N., 2014, *Pirekua un elemento de la identidad p'urhépecha, en Pirekua; Canto poco conocido*, Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán.
- MELUCCI, A., 1999, *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*, Ciudad de México, El Colegio de México.
- MIRANDA GODÍNEZ, F., 2001, “Las láminas de la Relación de Michoacán. Una descripción”, en J. de Alcalá, *Relación de Michoacán*, Madrid, Testimonio Compañía Editorial, pp. 173-203.
- MOCHIZUKI, Y. (editado por), 1987, *Chichimeka Shinwa: Michoakan hokokusho [Mitos chichimecas: la Relación de Michoacán]*, trad. es. de M. Yoshio, Tokio, Shinsho-sha.
- NOLASCO ARMAS, M., 2013, “El diablo en la cerámica de Ocumichu: un estudio etnográfico”, *Revista de Antropología Cultural*, 25.2, pp. 45-67.
- PÉREZ, D., 2015, “La labor científica de fray Jerónimo de Alcalá, OFM: una etnografía misionera del siglo XVI”, *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 8.1, pp. 28-48.
- PRESTA, D., 2024, “Moconomy - Economía y Finanzas”, *La Costosa Industria De La Moda - EP 1 | ESPAÑOL*, en <<https://www.youtube.com/watch?v=yoYIPQskARc>> (30 de marzo de 2024).
- SÁNCHEZ DÍAZ, G., julio-diciembre de 2004, “Los manuscritos y las ediciones de la Relación de Michoacán: su impacto historiográfico”, *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, 40, pp. 11-50.
- TUDELA, J., 1956, “Estudio de la obra”, en J. de Alcalá, *Relación de Michoacán*, Madrid, Editorial Aguilar, p. IX.

LAURA ADRIANA HERNÁNDEZ MARTÍNEZ

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

El viaje de Antonin Artaud a la tierra mágica del peyote

*Porque en la conciencia está lo Maravilloso,
aquello con que sobrepasar las cosas.
Y el peyote nos dice dónde está (Antonin Artaud)*

Preámbulo

Me he interesado desde hace tiempo en acercarme a la obra de aquellos filósofos y artistas cercanos a la filosofía de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), que podríamos identificar con un pensamiento que va a contracorriente del positivismo que emerge en el cambio del siglo XIX al XX. Una tendencia para la que el conocimiento no está en el cuerpo (espacio del deseo), sino en el pensamiento (espacio de la razón). Y, en ese sentido, es Antonin Artaud un artista que comparte con Wittgenstein esta urgencia por devolverle a la cultura europea su vitalidad, a través de la recuperación de una espiritualidad perdida con la nueva fe en el progreso científico que, para ellos, está al servicio de la guerra y la destrucción.

Wittgenstein produjo una filosofía que avanzó desde la lógica del sinsentido hasta la disolución del lenguaje en juegos lingüísticos que emergen de diferentes formas de vida, las cuales representan las infinitas maneras como se puede articular una comunidad de lenguaje. Un tránsito entre el *Tractatus Logico-Philosophicus* (Wittgenstein, 1922) y las *Investigaciones filosóficas* (Wittgenstein, [1953] 2021) que pasa por varios escritos de enorme importancia para comprender, entre otras cosas poco atendidas y de enorme relevancia, su peculiar escritura filosófica que se caracteriza por una fragmentariedad que evade la linealidad de los argumentos filosóficos. El ensayo *Observaciones a La Rama Dorada de Frazer* (Wittgenstein, [1967] 1992b), escrito por Wittgenstein en los años 30, es uno de esos textos intermedios en el que su interés está en reducir al absurdo la antropología positivista del afamado intelectual británico; una crítica que guarda muchos puntos de conexión con las tesis de Artaud sobre la necesidad de recuperar nuestra condición espiritual y el espacio de lo sagrado. Contraviniendo a Frazer, Wittgenstein considera que esa barbarie que se considera superada en la vida europea con el salto civilizatorio del que se presume como un progreso es ella misma una creencia mágica, puesto que el pensamiento mágico es fundamento de nuestra condición humana, por lo que sigue presente en actos rituales tan comunes como besar la imagen de un ser amado o tratar de explicar lo inexplicable. Es en ese sentido que Wittgenstein se lamenta, cuando escribe:

¡Qué estrecha es la vida del espíritu para Frazer! Y consecuentemente: ¡qué incapacidad para comprender una vida que no sea la de un inglés de su tiempo! Frazer no se puede imaginar un sacerdote que no sea, en el fondo, como un párroco inglés de nuestros días con toda su imbecilidad y mediocridad (Wittgenstein, [1967] 1992b: 57).

Artaud también critica la concepción de que los indígenas tarahumaras son “atrasados”, respecto a lo cual dice saber que:

[...] la existencia de los indios no es del agrado del mundo ahora y que, en presencia de una raza como ésta, por comparación se puede concluir que es la vida moderna la que se encuentra atrasada respecto a algo y no que los indios tarahumaras sean los que se encuentren retrasados en relación con el mundo actual. Saben que todo adelanto, que toda facilidad adquirida en el dominio de una civilización puramente física corresponde a una pérdida de atención al progreso en otra. Se puede decir, desde luego, que no se plantea la cuestión del progreso en presencia de toda tradición auténtica. Las verdaderas tradiciones no progresan ya que representan el punto avanzado de toda verdad posible. Y el único progreso realizable consiste en conservar la forma y la fuerza de esas tradiciones (Artaud, [1936] 1987: 280).

Por otra parte, para ambos, el lenguaje constituye el terreno de la batalla contra esa tendencia deshumanizante, pues como señala Wittgenstein, la magia siempre se apoya en una idea del simbolismo y del lenguaje (Wittgenstein, [1967] 1992b: 56), por lo que es necesario sacarlo de su condición mental y llevarlo a las prácticas rituales, que es donde se expresa nuestra condición humana. De ahí que señale que es un camino equivocado pretender hacer teorías sobre el pensamiento salvaje, como las que hace Frazer con su esquema causalista, y propone mejor concebir al hombre como un animal ceremonial:

[...] se podría comenzar un libro de antropología de esta manera: si se contempla la vida y el comportamiento del hombre sobre la tierra, se ve que, aparte de los comportamientos que uno podría llamar animales, como es el nutrirse, etc., etc., etc., tienen lugar también aquellos que poseen un carácter peculiar que se podrían denominar actos rituales (Wittgenstein, [1967] 1992b: 62).

Muchos personajes que también sospechaban de la promesa que ofrecía Occidente de que el progreso nos daría un futuro mejor, vinieron a México con la misma confianza que tenía Artaud en que este país era uno de los últimos reductos de esa forma de vida que no cancelaba la espiritualidad y el deseo como lo hacía el racionalismo europeo. Así lo muestra de forma espléndida el libro de Sergio González Rodríguez, *De sangre y sol* (2008), para quien esta atracción hacia México tenía que ver con la emergencia del espiritismo y el ocultismo como reacción al cientificismo, por lo que esos visitantes buscaban en México descubrir un universal y arcaico culto al sol casi extinguido. Esa es la razón por la que el mismísimo Aleister Crowley —conocido como el “último mago”—, quien convivió con Wittgenstein en el Trinity College,

subió a las cumbres del Popocatepetl en 1902 (González Rodríguez, 2008: 125). Artaud está incluido en este libro, y Sergio González cuenta que uno de los intelectuales que conoció en México, y con el que hizo amistad, fue Elias Nandino, poeta y médico con quien lo llevó José Ferrel para que lo ayudara a superar la mala condición de salud en que se encontraba, debido a la falta de láudano, al que era adicto. Cuando le propuso un tratamiento para superar la adicción, Artaud rechazó cualquier curación y le dijo: «Estoy acostumbrado a esta droga. Vine a México a buscar otra. Es la única que puede sanarme. Librarme de la muerte» (González Rodríguez, 2008: 107).

Mucho más podría decirse sobre los vínculos de Artaud con Wittgenstein y con muchos otros que compartieron sus ideas, pero esta breve introducción sólo tiene como propósito situar de manera más amplia la experiencia de Artaud con el ritual del peyote, el cactus sagrado que consumió en las montañas de la Sierra Tarahumara; una experiencia a la que le dedico toda mi atención en las páginas que siguen.

El viaje a la Sierra Tarahumara

El 7 de febrero de 1936, Antonin Artaud llegó al puerto mexicano de Veracruz, después de partir desde Amberes el 11 de enero y pasar por La Habana al final del mismo mes, donde estuvo unos días¹. Llegaba con la esperanza de entrar en contacto con la cultura indígena mexicana que mantenía una espiritualidad que sentía perdida en Europa por el dominio del positivismo que, con su veneración hacia la ciencia y la técnica, permeaba ya todas las actividades humanas, como lo dice en la *Carta abierta a los gobernadores de los estados* que escribe en México, donde se declara como un «traidor a la concepción europea del progreso» (Artaud, [1936] 1987: 33).

Su estancia en México se puede dividir en dos momentos. Cuando presenta conferencias y tiene encuentros con artistas e intelectuales en la Ciudad de México y su posterior viaje a la Sierra Tarahumara. Artaud acababa de romper poco antes con los surrealistas por su adhesión al partido comunista, y se lamentaba de que el movimiento se hubiera convertido en un partido político. Los artistas e intelectuales mexicanos no estaban de acuerdo con él, no sólo porque muchos de ellos eran comunistas, sino porque concebían el proyecto cultural revolucionario como uno civilizatorio, de modo que no les interesaba conservar la cultura indígena en su pureza, como planteaba Artaud, sino incorporar al indio a la cultura nacional y conseguir el ideal de José Vasconcelos de crear una república mestiza, en la que el indígena formara parte de un pasado bárbaro ya superado. Artaud escribe artículos y dicta conferencias en México, pero su desamparo intelectual es inmenso². Después de muchas dificultades, consigue los medios indispensables para poder ir a la Sierra Tarahumara y participar del ritual del peyote que practican los tarahumaras o rarámuris. Artaud relató esa experiencia mágica en un libro que tituló *Viaje al país de los tarahumaras*, el cual escribió durante sus múltiples internamientos en manicomios que no terminaron hasta su muerte en 1948, y que siguieron a su deportación desde Dublín por

¹ En La Habana estuvo del 30 de enero al 4 de febrero, donde se reunió con personal de la embajada de México y con intelectuales y artistas cubanos en el exclusivo bar del hermoso edificio Bacardí. También visitó las oficinas de *Carteles* y de *Grafos*, que son las dos revistas donde colaborará con artículos que estuvieron perdidos por muchos años, como relata en su libro Pedro Marqués de Armas (2019).

² La mejor prueba de ello es el artículo de Alfonso Reyes (1992), donde afirma que el libro de Artaud sobre los tarahumaras es una “falsificación poemática y pseudo-mística” en torno al peyote.

un escándalo callejero, poco después de su regreso a Francia desde México en octubre de 1936.

La cultura indígena estaba en continua amenaza en México y cada vez más pueblos se integraban y abandonaban sus prácticas tradicionales. Sólo grupos muy aislados habían podido mantener sus ceremonias antiguas, como era el caso de los tarahumaras que habitan en las remotas y escarpadas montañas de la cordillera de la Sierra Madre Occidental. La iglesia católica ha sido una presencia importante ahí hasta la actualidad, la cual muchas veces era un instrumento del Estado para integrarlos a una cultura nacional que, en la época en que estuvo Artaud, trataba de impedir el ritual del peyote de los tarahumaras, destruyendo los cactus, por considerar a tales actos propios del demonio. Artaud intercedió por ellos y logró convencer a las autoridades de que se respetara ese ritual (Artaud, [1936] 1987: 311) que, para él, era lo más próximo al carácter sagrado que buscaba recuperar para ese nuevo teatro que creó y al que llamó teatro de la crueldad.

El Viaje al país de los tarahumaras comienza con una interesante descripción del paisaje de la sierra a la que Artaud llama «la extensión geográfica de una raza, donde la naturaleza ha querido hablar». Y añade: «Si la mayor parte de la raza tarahumara es autóctona, y si como ella misma lo pretende, ha caído “del cielo a la sierra”, se puede decir que ha caído en una naturaleza preparada de antemano. Esta naturaleza ha querido pensar “en hombre”» (Artaud, [1936] 1987: 273). Artaud se refiere a que en las montañas fulgura un pensamiento metafísico porque los tarahumaras las «han sembrado de signos, de signos perfectamente conscientes, inteligentes y concertados» (Artaud, [1936] 1987: 275), que permiten que:

Cuando se entra en este país se miran dioses en la cima de las montañas, con un brazo trunco en el lado izquierdo y otro vacío en el derecho y cuando inclinandose se oye subir bajo sus pies el estrépito de una cascada y por encima de ella el viento que corre de cima en cima, y cuando se asciende hasta descubrir, en torno, un círculo inmenso de cumbres, no se puede dudar de que se ha llegado a uno de esos sitios sensibles de la tierra, en donde la vida ha mostrado sus primeras manifestaciones (Artaud, [1936] 1987: 276).

Más adelante, rechaza la idea de que los tarahumaras no tengan una civilización, aunque sea cierto que no tienen comodidades materiales, pues si carecen de ellas es porque las han rechazado por superficiales y eso les ha permitido poseer «la más alta idea de las fuerzas que intervienen en el movimiento filosófico de la naturaleza. Ellos han captado los secretos de esas fuerzas en su idea de los “números-principios” tan exactamente como el mismo Pitágoras lo hizo» (Artaud, [1936] 1987: 287).

Su espíritu se encontró ahí en plenitud, sin duda, pues en una anotación confiesa que fue:

[...] en la alta montaña, hacia agosto-septiembre de 1936, cuando empecé a encontrarme en verdad. Subí a los tarahumaras con un signo, una especie de pequeña espada de Toledo, atada por tres anzuelos que me había sido obsequiada por un negro hechicero de La Habana [...]. No iba yo hacia el peyote como curioso, sino al contrario como desesperado que quiere arrancar de sí el último girón de la esperanza, separar la última y pequeña fibra roja de la esperanza espiritual de la carne [...]. Yo no quería entrar cuando fui al peyote en

un mundo nuevo, sino salir de un mundo falso [...]. Y en este mundo, aparte del hecho de tener un cuerpo, de caminar, de acostarse, de velar, de dormir, de estar en la sombra y en la luz (y hasta la luz es dudosa) todo es falso [...]. Iba yo hacia el peyote entonces para lavarme (Artaud, [1936] 1987: 341-344)³.

El peyote, cuyo nombre científico es *Lophophora Williamsii*, es un cactus sin espinas, prototipo de los alucinógenos del Nuevo Mundo y fue una de las primeras drogas que descubrieron los europeos. Fray Bernardino de Sahagún, misionero y cronista del siglo XVI, estimaba que los toltecas y chichimecas conocían el peyote desde hacía dos mil años. Sin embargo, Carl Lumholtz, el famoso antropólogo noruego que llevó a cabo un importante estudio etnológico de los indígenas de la Sierra Madre Occidental, consideraba que el culto del peyote era aún más antiguo y demostró que un símbolo utilizado por los indios tarahumaras en la ceremonia del peyote aparece en tallas rituales muy antiguas, preservadas en rocas volcánicas de Mesoamérica. Descubrimientos arqueológicos recientes indican que su empleo se remonta a más de 7000 años de antigüedad (Evan Schultes, 1982: 144-145).

La fiesta dedicada al peyote en la comunidad tarahumara se conoce como “la raspa del peyote”. Se trata de una celebración que tiene dos finalidades distintas: la curación mágica de los que se podrían llamar “casos graves o desesperados” y “la subida al cielo” del alma de algún difunto; además de tener un carácter impretatorio, por el ruego que se le hace al *jicuri* (que es el nombre del peyote en tarahumara) de que propicie la lluvia (De Velasco Rivero, 1983: 104).

Para los tarahumaras, el *jicuri* tiene alma porque canta y habla. Es muy conversador y, por eso, Montemayor dice que si alguien duerme cerca de las raíces de los cactus, puede oír a las plantas cantar y moverse al mismo tiempo (Montemayor, 1995: 78-79). Como tiene alma, los indígenas pueden aprovechar la fuerza del *jicuri* como embrujo o como curación. Lumholtz observó que tal poder proviene del hecho de que, sin ser tan grande como el Padre Sol, se sienta a su lado porque es su hermano gemelo, por lo que se le llama tío (Montemayor, 1995: 79). De ahí que los tarahumaras se consideren hijos del sol y, en homenaje a él, sean grandes corredores como el sol que es un caminante incansable que nunca se detiene y así mantiene la vida. La propia palabra *tarahumara* refiere a ello, ya que se podría traducir como “el que ha corrido a pie”, donde *rará* significa *pie* (la *r-* inicial se ha sustituido por una *t* por influencia quizá del castellano), *huma* o *juma* significa *correr* y el sufijo final *ra-* o *re-* es un participio (Montemayor, 1995: 79).

Sin embargo, Montemayor aclara que los tarahumaras sólo se nombran así cuando hablan castellano, pues la palabra que usan entre ellos es *rarámuri*, que viene de *rará*, *pie* y *muri*, *correr veloz*, pero, si atendemos a sus cantos rituales, la mejor traducción sería “el que camina bien” (Montemayor, 1995: 24-25). También señala que existe otra hipótesis que propone que *rarámuri* proviene de la palabra *rayena*, *sol*, por lo que significaría “hijos del dios sol” (Montemayor,

³ Pedro Marqués de Armas cita al escritor brasileño Silviano Santiago, quien especula sobre cómo podría haber sido la entrega en La Habana de la espada: «A pesar de que poco o nada se sabe de la breve estancia de Artaud en Cuba, debemos señalar, en lo que respecta al encuentro con un “sorcier nègre”, valiéndonos de informaciones tomadas de Fernando Ortiz, que los estibadores de La Habana, todos ellos fieles de Yemayá, son conocidos por su práctica de santería al otro lado de la bahía, en Regla, y que el día 2 de febrero, fecha en la que ciertamente él estaba allá, se conmemora el día de Nuestra Señora de la Candelaria, día de ofrendas a los giri. Con base en la descripción de la espada hecha por Artaud en carta a André Breton y tomando en consideración el medio cubano en el cual estuvo, todo indica que el presente recibido fue una espada de Ogún». (Marqués de Armas, 2019: 40-41).

1995: 25). Los *rarámuris* pertenecerían entonces a una familia donde el sol es el padre/madre, el peyote es el hermano gemelo del sol que, a su vez, sería el tío de los hijos del sol. Esto dota a los tarahumaras de la condición de ser columnas del cielo (Montemayor, 1995: 49) porque tienen como tarea sostener el mundo, con el fin de conservar un orden espiritual que es necesario mantener a través de danzas; ya que, si se dejasen de ejecutar, el sol bajaría para quemar el mundo (Montemayor, 1995: 64). El *rarámuri* se considera ante todo un caminante de la tierra y del cielo y la danza sería su manera de recorrer las rutas celestes. La danza ceremonial *Tutúguri* cumple con esta obligación y a ella hace referencia Artaud como un culto ancestral al sol:

[...] que ha sido expresado universalmente por medio de signos y que estos signos son los mismos y pertenecen a una ciencia antigua y muy completa [...]. El 16 de septiembre, día de la fiesta de la Independencia de México, he visto en Norogáchic, al fondo de la Sierra Tarahumara, el rito de los reyes de la Atlántida, tal y como lo describe Platón en las páginas del *Critias* [...]. Por mítica que se suponga la existencia de la Atlántida, Platón describe a los atlántidas como una raza de origen mágico. Los tarahumaras, a quienes considero descendientes directos de los atlántidas, continúan dedicándose al culto de ritos mágicos (Artaud, [1936] 1987: 278-280).

La danza de los matachines en el *Tutúguri* y el ritual que describe Platón tienen en común que, en ambos casos, al ponerse el sol, se realiza el sangriento sacrificio de un toro. Artaud describe el sacrificio que presencia en Norogáchic, así:

[...] los indios condujeron a un buey a la plaza del lugar y después de haberle atado las patas comenzaron a despedazarle el corazón. La sangre fresca era recogida en grandes jarras. No olvidaré fácilmente la mueca de dolor que tenía el buey mientras el cuchillo del indio le despedazaba las entrañas. Los danzantes de “matachines” concurren a reunirse delante del toro y cuando éste estuvo bien muerto iniciaron sus danzas de flores (Artaud, [1936] 1987: 281).

En cada fase de la danza, uno de los danzantes representa al rey, quien lleva una corona de espejos, el delantal masónico en forma de triángulo, un gran manto rectangular sobre la espalda y unos pantalones con puntas triangulares. Una vestimenta que le otorga a la danza un sentido «altamente cosmogónico» (Artaud, [1936] 1987: 282). Cuando termina la danza, algunos de los asistentes recogen el cuerpo del toro y comienzan un canto con una melodía que Artaud califica de lúgubre: «de remordimientos, de contrición religiosa, llamado secreto de no sé qué fuerzas oscuras, de qué presencia del más allá» (Artaud, [1936] 1987: 284).

En cuanto al rito del peyote, Artaud considera que el mito más importante que subyace, en este caso, es la ausencia de una noción de dios, que es sustituida por un principio de la naturaleza que califica de trascendente, donde se reúne lo masculino y lo femenino (el varón y la hembra) (Artaud, [1936] 1987: 285), y que se encuentra en la forma de la raíz del peyote que es hermafrodita: tiene la forma del sexo del hombre y la mujer en cópula. Si bien tal condición los tarahumaras la encuentran en toda la naturaleza, dice Artaud, que «toda la vida de los tarahumaras gira alrededor del rito erótico del peyote» (Artaud, [1936] 1987: 303).

Esta condición andrógina, que parece ser un símbolo que Artaud relaciona con un mito arcaico, también la encontramos en *Heliogábalo o el anarquista coronado* (Artaud, [1934] 1972), donde Artaud relaciona la anarquía del emperador romano, Marco Aurelio Antonino, precisamente con su condición andrógina: «Heliogábalo era el hombre y la mujer. Y la religión del sol era la religión del hombre, pero que nada podía sin la mujer, su doble, en la que se reflejaba» (Artaud, [1934] 1972: 87). Y unas páginas antes habla de que, en esa antigua Siria donde nació Heliogábalo, «había piedras negras en forma de verga de hombre, y un sexo de mujer pulido debajo» (Artaud, [1934] 1972: 19). Pero al tratarse de una cultura que Europa ha perdido, Artaud confiesa que, como europeo, él no estaba capacitado para comprender el ritual sagrado del peyote, lo que hizo necesario que el *Sipáame* (chamán) le “golpeará” el alma para devolverle la conciencia:

Fue un domingo en la mañana que el viejo jefe indio me abrió la conciencia de una cuchillada entre el vaso y el corazón: “Tenga confianza —me dijo—, no tenga miedo, no le haré mal alguno” y retrocedió rápidamente tres o cuatro pasos, y después de trazar un círculo con la espada en el aire a la altura de mi muslo y por detrás, se precipitó contra mí con toda su fuerza como si quisiera aniquilarme. Pero la punta de la espada apenas me rasgó la piel e hizo brotar una pequeña gota de sangre. No sentí dolor alguno, pero tuve la impresión de despertarme de algo, para lo que hasta el momento yo era un mal nacido y hacía lo que había sido orientado por el lado equívoco, y me sentí inundado por una luz que jamás había poseído (Artaud, [1936] 1987: 305).

La fiesta de la raspa de peyote requiere de seis o siete días, antes de la fecha en que se celebrará, para hacer los preparativos. Debe empezarse por la elaboración del tesgüino, una bebida alcohólica que tarda como una semana en hacerse, y conseguir los animales que se ofrendarán. Dice Pedro De Velasco Rivero, teólogo y filósofo jesuita que estuvo doce años en la misión de la región tarahumara, que el *jicuri* es muy “comelón”, y exige que se mate una vaca, o varias chivas; además de que hay que preparar y moler el maíz para las tortillas y el pinole (De Velasco Rivero, 1983: 109).

También nos informa De Velasco que actualmente el peyote se trae de Camargo, que es una población que está como a unos 400 kms. de la sierra, y es probable que así lo hayan hecho los ancianos de la tribu, desde antes de la llegada de los españoles, pero es una tarea de la que ahora se encarga el *Sipáame*, quien además de ofrecerle comida, bebida, cigarrillos e incienso y de guardarlo con todo respeto, envuelto en un pañuelo o una cesta, lleva la porción necesaria para cada fiesta (De Velasco Rivero, 1983: 109).

Otro aspecto importante es la preparación del lugar para la fiesta. De Velasco lo describe como un espacio que se forma en algún claro, delimitado por el trazo de un círculo, y que de ser posible debe estar cerca de alguna corriente de agua. En el lado este (por donde sale el sol) se coloca una cruz formada por ramas y la cruz de madera. En el lado contrario se coloca la viga gruesa donde se sentarán los participantes. Más hacia el centro, mirando al poniente, se encenderá una fogata que quedará entre los participantes —cantador e invitados al círculo— y las cruces. Un hoyo central más profundo corresponderá al lugar del raspador que así queda en línea recta con el fuego y la cruz. Por último, del otro lado del círculo —a mano derecha de la cruz— se cava otro agujero amplio, junto al cual se coloca un metate (la piedra para moler),

que debe ser nuevo, donde se molera el peyote que se humedece constantemente para que caiga en un recipiente como un líquido espeso (De Velasco Rivero, 1983: 110).

Nadie debe cruzar el círculo en cuyo centro se sienta el *Sipáame* y, alrededor de él, los invitados. A la derecha, las mujeres y a la izquierda, los hombres. Los dueños de la casa ofrecen comida y bebida a los que están dentro del círculo, mientras conversan y dicen discursos, y si hay un músico se toca el violín, pero si es semana santa se toca el tambor. Esta etapa constituye la parte informal del ritual que finaliza cuando el *Sipáame* trae los instrumentos de la raspa: la batea, el palo raspador y el palo de cremallera. Es entonces cuando se coloca la batea boca abajo sobre el agujero que está frente al *Sipáame*, quien apoya un extremo del palo de cremallera (que sostiene con la mano izquierda) sobre la batea (que funciona como caja de resonancia), y con el otro palo talla (raspa) rítmicamente la cremallera. El *Sipáame* entona un sonsonete ininteligible acompañado por el ruido rítmico de la raspa.

Cada *Sipáame* debe escoger la vara que será su raspador de por vida, en la región donde va a buscar el peyote, que también será el lugar a donde lo devolverán sus familiares cuando muera (Montemayor, 1995: 82-83). Artaud describe el raspador como otra representación del mito hermafrodita solar, pues tiene incisiones longitudinales y unos signos en los extremos con «cuatro puntos para el principio Macho y dos para el Hembra de la Naturaleza divinizada» (Artaud, [1936] 1987: 299). Es hacia el amanecer que se muelen algunos botones de *jicuri* y comienza a beberse el líquido. Los matachines hacen tres danzas fuera del círculo y comienzan otra vez los cantos y el baile dentro del círculo. El metate se entierra y se reparte la ofrenda, siendo el *Sipáame* y los matachines quienes reciben la mayor parte. Una vez terminado el ritual se come y se sigue tomando tesguino (Montemayor, 1995: 113-115).

Artaud relata que tuvo una conversación con el *Sipáame* antes de consumir el cactus sagrado, quien le explicó inicialmente que el peyote era el único camino posible hacia la verdad y, ya después, le preguntó si quería tomarlo, a lo que Artaud respondió que sí. Al parecer tuvo un viaje interior con el peyote que duró dos días, y describe una visión en la que se volteó al otro lado de las cosas y pudo restituir esa parte en su ser. Artaud considera que el *jicuri* devuelve el yo a sus orígenes verdaderos y en «un estado de visión tal, uno ya no puede como antes confundir la mentira con la verdad» (Artaud, [1936] 1987: 323).

La importancia de esta experiencia mexicana para el propósito que tenía Artaud de crear un nuevo teatro es profunda, ya que ritualizar el teatro significaba quitarle el dominio a la palabra sin renunciar a ella para que participaran «el sonido, el movimiento, la luz, el gesto, la voz y la forma de la voz» (Artaud, [1936] 1987: 61). Por lo cual se propone, como establece en el primer manifiesto del teatro de la crueldad, crear «una metafísica de la palabra, del gesto y de la expresión para el teatro, y así ponerlo a salvo de su sometimiento a la psicología e intereses humanos» (Artaud, [1938] 2009: 88). Se trataba, entonces, de liberarlo del puro pensamiento, para que cuando llegara al espacio escénico no fuera el diálogo oralizado de un texto que lo reduce a divertimento intelectual, pues considera que: «lo central es exponer la sensibilidad, por medios ciertos, a una disposición de percepción más profunda y más fina. Éste es el objeto de la magia y de los ritos, de los que el teatro es sólo un reflejo» (Artaud, [1938] 2009: 89).

Este nuevo lenguaje teatral, que será el corazón del teatro de la crueldad, permitirá que el gesto funcione como un jeroglífico de esa parte oscura que es inefable porque no es lógica, pero tampoco absurda, ya que es la expresión de lo que la palabra permite que sienta el espectador, cuando descifra el jeroglífico del actor trágico que, «con gestos de doble fondo, camina

rodeado de metáforas, creadas constantemente por su voz, sus gestos y sus movimientos» (Artaud, [1936] 1987: 148), haciendo la tarea de médium con lo invisible, a la manera del *Sipáame* que realiza una tarea espiritual que no mental, ya que Artaud rechaza hasta la idea de que sea el inconsciente el lugar donde habita ese lado oscuro de nuestra humanidad; pues si bien el teatro es semejante al sueño, lo es porque también es un jeroglífico que debe descifrarse y no un sistema lógico de signos: «considerar al teatro como mera función psicológica o moral de importancia secundaria y suponer que aun los sueños tienen una única función sustitutiva, es menoscabar la función poética profunda de los sueños y el teatro» (Artaud, [1938] 2009: 90)⁴.

Y los tarahumaras coinciden con Artaud en esa concepción de lo onírico, pues dice Carlos Montemayor que ellos ven a los sueños como una manifestación peculiar del alma (Montemayor, 1995: 84) de la que el soñar sería el resultado de un aprendizaje anímico. Esa es la razón de que, por medio de los sueños, el hombre pueda conocer su estado espiritual y tener conversaciones directas con Dios (Montemayor, 1995: 87).

Por otra parte, los términos rarámuris que designan el alma: *ariwá* e *iwigá* significan también aliento (puesto que *iwi* significa respirar) (Montemayor 1995: 90), y es precisamente esa fusión anímica del cuerpo y el espíritu que otorga el aliento, a la que Artaud se refiere cuando habla de recuperar «los tiempos místicos en que la lengua, el idioma primitivo gritado por el hombre, se mezclaba al poder orgánico de la respiración, para con ello devolverle al teatro el valor espacial de la expresión» (Artaud, [1936] 1987: 140). Para lograrlo, dice Artaud, es necesaria una anarquía que se organice, de la que pueda surgir el verdadero teatro, como lo hace la poesía que crea comunidad.

No es entonces casual que la primera obra que se proponga llevar a escena con esta nueva perspectiva sea *La conquista de México* (Artaud, [1932] 2005); una obra que se concentra en:

[...] el problema de la colonización, desnudando de forma brutal, implacable y sangrienta esa fatuidad tan viva en Europa. Permite atacar y destruir la falsa noción de superioridad que tiene Europa. Al cristianismo le opone religiones más antiguas. Enmienda los falaces criterios de Occidente acerca del paganismo y las religiones naturales, y destaca de manera patética y ardorosa el esplendor y la poética siempre actual de las antiguas fuentes metafísicas en las que esas religiones se nutrieron (Artaud, [1938] 2009: 123).

Artaud piensa como Wittgenstein que el cientificismo y su ideal de progreso son grandes amenazas para la cultura humana, y coinciden, por ello, en que es necesario arar la totalidad del lenguaje y desprenderse de las mitologías poderosas del psicoanálisis y la psiquiatría, en fin, de todo el aparato de control del cuerpo por lo psicológico, como asiento de la razón y de la verdad. Es indudable que esta tendencia de la cultura europea, contra la que estuvieron en sus obras, fue la que salió victoriosa, pero ambos permanecen como esas poderosas luces que todavía nos siguen guiando en el descenso hacia las profundidades de nuestra espiritualidad.

⁴ Otra coincidencia que Artaud tiene con Wittgenstein ([1938] 1992a), quien rechaza la tesis de Freud de que un sueño opera con base en un sistema de analogías del cual pueda desprenderse una teoría sobre su interpretación.

Bibliografía

- ARTAUD, A., [1936] 1987, *México y viaje al país de los tarahumaras*, trad. es. de L. L. Schneider, México, Fondo de Cultura Económica.
- , [1934] 1972, *Heliogábalo o el anarquista coronado*, trad. es. de C. Manzana, Madrid, Fundamentos.
- , [1938] 2009, *El teatro y su doble*, trad. es. de E. Alonso y F. Abelenda, México, Editorial Tomo.
- , [1932] 2005, “La conquista de México”, trad. es. de E. Flores, *Revista de la Universidad de México*, 14, pp. 41-45.
- DE VELASCO RIVERO, P., 1983, *Danzar o morir. Religión y resistencia a la dominación en la cultura tarahumar*, México, Centro de Reflexión Teológica.
- EVAN SCHULTES, R. y HOFMANN, A., 1982, *Plantas de los dioses. Orígenes del uso de alucinógenos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, S., 2008, *De sangre y sol*, México D. F., Sexto Piso editorial.
- MARQUÉS DE ARMAS, P., 2019, *Artaud en La Habana. Textos inéditos y olvidados*, Virginia, Editorial Casa Vacía.
- MONTEMAYOR, C., 1995, *Los tarahumaras. Pueblo de estrellas y barrancas*, México, Aldus.
- REYES, A., 1992, “Artaud. No se juega infamemente con los Dioses”, *Revista de la Universidad de México*, 497, pp. 6-7.
- WITTGENSTEIN, L., 1922, *Tractatus Logico-Philosophicus*, New York/London, Harcourt/Kegan Paul.
- , [1938] 1992a, “Conversaciones sobre Freud”, en *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, trad. es. de I. Reguera Pérez, Barcelona, Paidós I.C.E./U.A.B, pp. 115-128.
- , [1953] 2021, *Investigaciones filosóficas*, trad. es. de J. Padilla Gálvez, Madrid, Editorial Trotta.
- , [1967] 1992b, *Observaciones a La Rama Dorada de Frazer*, trad. es. de J. Sádaba, Madrid, Tecnos.

LILIANET BRINTRUP HERTLING

University of Humboldt

Viajes a lo extraño y a la extrañeza: La puerta del Círculo Polar Ártico de Juvenal Acosta

El libro de cobertura luminosa en medio de la oscuridad, con una maleta verde del color de la aurora boreal del Ártico, cuya cubierta transparente encuadra gran parte de su título *del Círculo Polar Ártico*, dejando fuera del cuadrante *La Puerta* la cual se incrusta de modo separado, aislada en el espacio infinito, sorprende. El lector se pregunta qué habrá detrás de esa puerta; especula que no solo habrá nieve y frío en ese exterior que se anuncia como ‘otra cosa’, como algo desconocido, aunque ubicable en un mapa geográfico. El color blanco de los bordes y la manija de la maleta sugieren el hielo y la nieve del Ártico Polar. En la parte inferior de la portada del libro se lee una frase que anticipa un viaje inminente para un viandante que pudiera buscar o desear algo: «¿Y si lo que estabas buscando se encuentra en el rincón más frío y alejado del mundo?» (Acosta, 2021: portada). El artículo neutro ‘lo’ anuncia algo raro e inexplicable: no anticipa un mal ni un vacío, sino más bien una descolocación de algún personaje y que el viaje hacia el *Círculo Polar Ártico* y alcanzar *La Puerta* serán una suerte de exploración transformativa. Las cinco partes de la novela están preñadas de diversos niveles de intertextualidad; menciones de textos que acentúan la atención que se pone en los problemas y asuntos más candentes que afligen a la humanidad y al planeta del mundo actual¹. El tono de negatividad, que por ratos hiela la sangre, expuesto en los Epígrafes, habla del sentirse “infeliz”, “solo”, “inexistente”, de “anti-procreación”, de “rechazo de la humanidad”, cuyo marco es «el planeta [que] está condenado a arder [porque] hay argumentos serios a favor del exterminio humano» (Acosta, 2021: 31).

Con insuperable técnica literaria, Acosta nos inserta en una re-significación de espacios y situaciones a través de una extensa red de intertextualidades que llevan al lector a entender que el verdadero viaje del tipo que sea, de un viajero no es un itinerario cumplido, sino su biblioteca, así como bien lo pone Dany Laferrière en su *Discurso de Introducción a la Academia Francesa*: «[el] verdadero país de un escritor es su biblioteca, no su país de origen» (Laferrière,

¹ I. Daños, con dos Epígrafes; II. Mapas, con dos Epígrafes; III. Irse, con dos Epígrafes y que se cierra con una Carta de diez páginas; IV. La Puerta del Círculo Polar Ártico con tres Epígrafes; V. Epílogo, con dos epígrafes. Y a manera de colofón explicativo se incluye un Post scriptum y agradecimientos de seis páginas.

2015)². Acosta despliega su vasta biblioteca a través de las 340 páginas de la novela, lo que la enriquece y la lleva a múltiples asociaciones, sentidos e interpretaciones³. México, Argentina, Estados Unidos y cuatro países europeos: Noruega, Suecia, Finlandia y Dinamarca son los espacios por los que se desplazan los personajes⁴ en un ir y venir, que es el migrar, viviendo situaciones transcontinentales insólitas, raras, extrañas, brutales y espeluznantes.

Violeta, la joven protagonista, decide irse de México debido a la violencia de la cual fue objeto: un puñetazo brutal que le fuera dado en plena cara a propósito de nada, sin motivo, un golpe irracional e ilógico⁵. La salida de Violeta de México es imperativa, porque se trata de huir de un espacio en donde se alberga «la corrupción mexicana con su olor a sangre y heces» (Acosta, 2021: 79) y porque es país que adolece de «misógino, violento y machista» (Acosta, 2021: 80), que caracterizan también la conducta de su padre. Violeta viaja en calidad de estudiante a California, Estados Unidos «[a] un país que perdona todo, el crimen, la locura, la maldad, menos la pobreza» (Acosta, 2021: 127); a un San Francisco «demasiado rico, impersonal, frívolo y segregado racial y económicamente [...] ciudad moderna y arrogante» (Acosta, 2021: 173). Ahí Violeta aprende rápidamente que San Francisco, su lugar temporal de residencia, es un espacio donde «lo anormal era lo normal; lo extraño, lo más común; lo *weird*, lo menos raro, y la contracultura, la manifestación más oficial de la cultura local [...]» (Acosta 2021: 168); Violeta allí continúa escribiendo su novela sobre los aspectos de la vida que la preocupan, para, posteriormente —y después de dar muchas vueltas físicas y psicológicas— desplazarse y migrar a la Isla de Sommarøy, Noruega en el Ártico Polar (Acosta, 2021: 205). A Violeta no le interesan ni el sexo ni la natalidad ni la propia maternidad, como tampoco las relaciones del tipo que éstas sean, de la especie humana. Violeta quiere escapar de su propia especie, quiere ser de otra especie. Su nuevo territorio deberá ser, entonces, un lugar donde le sea posible transitar por las calles libremente y disolver así ese “monstruo del miedo” que la aqueja a ella y a la sociedad y que, literalmente, hace ‘poner los pelos de punta’ por lo espeluznante y aterrador. Alejarse a toda costa de un «[...] monstruo [que] no necesita[ba] ni pasaporte ni esta[ba] sujeto a las reglas de la lógica para insinuar su presencia insidiosa y su poesía nefasta, envenenada» (Acosta, 2021: 205), monstruo que crea terror, inseguridad y desconfianza social. Después del puñetazo recibido, dicho monstruo la persigue mentalmente hablándole:

No puedes huir de mí porque vivo en tu pecho, en el espacio diminuto entre tus ojos, en la punta de tus dedos. Me llevas a todos los lados y en todos lados tengo el derecho de escaparme de la sombra donde intentas recluirme para que no me ignores. Ah, cómo necesito sentir el pulso de tu sangre, que se enfría cuando te das cuenta de que estoy contigo. No puedo vivir sin ti y por eso in-

² Dany Laferrière dijo: «Le vrai pays de l'écrivain, c'est sa bibliothèque» en su *Discurso de introducción a la Academia Francesa* (Laferrière, 2015).

³ Revisar las bibliotecas y librerías completas citadas, los libros y autores, entre poetas, novelistas, dramaturgos, ensayistas, filósofos, músicos, films, incorporados a la trama, nos sirven para tomarle el peso y dimensionar la complejidad y densidad en las que están insertos e imbuidos los personajes en sus sociedades específicas, ya sea América Latina, Estados Unidos, el Ártico Polar u otros. Correspondería realizar un estudio por separado, porque cada una de las citas y la incorporación de nombres abren nuevas posibilidades de comprensión e interpretación de la novela.

⁴ Aparecen también referencias a migrantes de África y de países árabes.

⁵ Esgrime ella además otras dos razones: 1) salir de México porque “los hombres allí le han fallado”, empezando por su padre Eduardo; 2) seguir la tradición de sus antepasados próximos quienes han viajado y migrado.

sisto en recordarte mi existencia. Me acusarás de ser posesivo y celoso, pero yo simplemente quiero que me sientas cuando estás sola, y a veces cuando estás acompañada, a lo largo del día y a veces cuando sueñas, porque no me gusta que me olvides y me relegues al cuarto más oscuro de la inconsciencia. Por eso entro a tus sueños, y te abrazo y te beso la punta de la nariz y las mejillas con un amor que no entiendes. No quiero que me abandones porque vivo en un lugar muy frío, sin espejos y sin calor humano. Nunca nadie me ha querido, pero yo sé que tú me entiendes y que no vas a permitir que me quede solo, aquí, en este lugar oscuro cuando lo que más quiero es estar contigo (Acosta, 2021: 206).

La novela, junto con tratar el tema, entre otros muchos que en este trabajo no mencionamos, de lo “extranjero” y lo “extraño” en un mundo de viajeros, migrantes, inmigrantes, exiliados y refugiados, trata de sociedades en donde los denominados ‘invisibles’ ‘expectros’ y ‘zombies’ transitan en constante mutación. Se extranjerizan de uno u otro modo en el acto de irse, huir y regresar. Ninguno de ellos está bien ni está sereno en el lugar o país donde ha nacido: «¿Por qué los humanos nacemos donde no nos corresponde?» (2021: 52), reflexiona un personaje sintiendo a la vez que «No hay nadie más solo que un extranjero sin familia» (Acosta, 2021: 300). Desde América Latina, una región en donde lo extraño, lo raro, lo espeluznante, el horror entran a la normalidad, el narrador encamina al lector a reflexionar sobre qué cosas o hechos son perfectamente normales, no extraños, en América Latina. Cualquiera que sea el territorio en el que se viva o al que se llegue, allí se deja de ser lo que se era; el personaje se esfuma, se borronea, se transfigura, se niega, se desdibuja o pierde la llamada identidad, la patria o lugar natal. Todo inmigrante posee «el aroma nefasto del invasor, del extranjero pobre» (Acosta, 2021: 54). La novela abre un surco sólido y profundo sobre la extrañeza de no pertenecer a ningún país; todos aquéllos que con valentía se mudan de lugar, se arriesgan a poseer «el olor sospechoso del extranjero»; «todo el que migra es un fuereño excluido que huele mal [y que debe enfrentar] el trauma doble de la extranjería y la pobreza» (Acosta, 2021: 53, 85).

Violeta-violácea-violada-violentada mientras vivía en México, fue víctima de un puñetazo dado en plena cara por parte de un «joven extraño que caminaba en dirección opuesta a Violeta» (Acosta, 2021: 23-24) y que cargaba «el nefasto perfume de [la] pobreza» (Acosta, 2021: 22); este ‘joven extraño’ provenía del Municipio Naucalpan de la Ciudad de México, mientras Violeta, quien caminaba tranquilamente por la acera, provenía del afluente Barrio Roma de la misma ciudad. El puñetazo, que le rompe parte de la cara y la nariz, dejándole por semanas la cara de color violáceo, divide narrativamente a la Ciudad de México en dos: la de los visibles ricos o acomodados, que no ven bien, y la de los invisibles, disgustados e iracundos pobres que ven todo y que insisten en no ser ignorados y en ser vistos. El puñetazo es brutal, absurdo, extraño e irracional, y aunque la novela resignifica una explicación y entendimiento del acto mismo, no lo justifica. Para Violeta lo aterrador del puñetazo recibido —que ha alterado física, psicológica y emocionalmente su vida— es no saber qué lo motivó; el lector se va enterando del origen y el motivo de tan abyecta acción en la medida en que el narrador va informando sobre los problemas que gobiernan a la sociedad mexicana: violencia, narcotráfico, dictaduras, misoginia, xenofobia, racismo, pobreza, miseria, injusticias, irracionalidad, un capitalismo sin regulaciones, donde nada es oficial ni legítimo. Desde este caos oscuro y desconocido ha emer-

gido y penetrado por todos los intersticios principalmente urbanos, algo maligno y escalofriante (Luckhurst, 2017: 1041-1061), como ese joven desorientado, sin brújula que lo guíe y “que camina en dirección contraria a la de Violeta”. Lo espeluznante se aplica, en rigor, a las fuerzas que rigen a una sociedad capitalista (con o sin reglas claras) puesto que, como indica Mark Fisher, «el capital es, en todos los niveles, una entidad espeluznante a pesar de surgir de la nada, el capital ejerce más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial [...] Nosotros mismos nos vemos atrapados en los ritmos, pulsiones y patrones de las fuerzas que no son humanas» (Fisher, 2018: 13), y por esto mismo es que el lector se pregunta: ¿qué, quién, quiénes han tejido este destino de Violeta? Acosta exagera la negatividad cuando escribe sobre el feminicidio y el abuso masculino en México, porque «los humanos somos la plaga más nefasta que habita el planeta, el virus más destructor, y ya no hay absolutamente ninguna excusa para seguirnos reproduciendo. Llegó la hora de entender que estamos a punto de acabar con los recursos naturales que son necesarios para que la especie subsista» (Acosta, 2021: 70).

En su rol de novelista ‘novel’ y ya en California, Violeta enumera los horrores de la sociedad mexicana, sus miedos e insatisfacciones que expulsan a las personas ‘fuera’ de su círculo social, de modo inexplicablemente *weird*. Violeta escribe una novela a partir de un nerviosismo, de una irritabilidad que no le da paz; Violeta le dice al director de un taller literario, al que asiste en México en su búsqueda de un tema del cual escribir: «Yo no creo en las coincidencias, Vidal, creo que todo en el universo sucede de una manera desorganizada y caótica, pero cuando el caos se expresa de esta manera y parece enviarnos mensajes apocalípticos, yo sí que me pongo nerviosa» (Acosta, 2021: 41); un nerviosismo que la impele a escribir. Acosta pone ante los ojos del lector, a través del personaje Violeta, el panorama socio-económico-cultural de México del siglo XXI en un tiempo en que la tierra ya no puede ser habitable para la especie humana; sólo un amor profundo pudiera, tal vez, salvar la situación de Violeta o sólo un viaje de exploración hacia lo desconocido como el del noruego Roald Amundsen, citado en tres ocasiones en la novela (Acosta, 2021: 102, 109, 299)⁶.

Violeta, esa flor frágil, pero que al mismo tiempo posee una indomable fuerza de voluntad, inteligente y sensible, se inclina hacia y aboga por todas las buenas y justas causas de la humanidad, rayando en lo políticamente correcto, de tal suerte que llega un momento en que fatiga al lector, y que sólo la maestría del novelista hace que esta posición cambie y se rompa el estereotipo de los buenos y los malos. Violeta, apellidándose Malagón, está centrada en el Mal grande de la humanidad; logra escapar, sacudirse de ese apellido que literalmente, carga un ‘Mal’, repitiéndose a sí misma «basta de nacimientos, ni un ser humano más» (Acosta, 2021: 68), se posiciona en un no al amor, no al sexo, no a la reproducción; sí a la abstinencia. Su posición antinatalista se genera al tener la certeza de que vive en un planeta donde «un niño es arrojado sin contemplaciones a la brutalidad del cosmos» (Acosta, 2021: 69). Su articulación al rechazo a la maternidad se resume como un acto de responsabilidad social, en oposición a actos de irresponsabilidad social, política y ecológica. Acosta crea al personaje Violeta a partir de aquella gente joven que ya “no da más” en un mundo de crisis y enfermedad terminal. No se trata de una exasperación, se trata de un ahogo social, cultural, natural, político, hasta donde el

⁶ «Aunque Tromsø no es el poblado más al norte de Europa [pero] de allí salió Roald Amundsen en su expedición al Polo Norte [...] Te voy a llevar al Museo Polar para que veas las botas y los esquís de Amundsen. En el museo tienen hasta uno de los perros que él llevó a una de sus expediciones, están disecados, por supuesto [...]» (Acosta, 2021: 102, 109, 299).

viaje mismo es cuestionado como abuso en un «planeta hermoso y moribundo donde habitan muchos cisnes negros del lago de lo imposible» (Acosta, 2021: 49). La personaje se mueve entre una visión utópica del mundo y un activismo que pudiéramos identificar como ‘en favor de los derechos y de la responsabilidad de la especie humana’. La acción de Violeta se centra entonces en aclarar y enderezar las cosas, revertir lo ilógico e irracional; ordenar un mundo extraño, eliminar lo raro, el caos, lo insólito y lo inoperante en la compleja y complicada sociedad en la que le ha tocado nacer y vivir, donde nada coincide con ella; donde todo lo familiar le es extraño. Para lograr sus objetivos propone una suerte de ‘manifiesto’: “No a la reproducción, porque ese imperativo biológico [dice] nos lleva a reproducir seres humanos superfluos” y la procreación no garantiza la felicidad de la especie humana. Su filosofía antinatalista se reduce básicamente a lo siguiente:

Es mejor no nacer porque se evita el sufrimiento propio y ajeno. El 95% de los humanos no estamos capacitados intelectual ni emocionalmente para ser padres y madres. La mayoría carecemos de recursos para darles a esos hijos una crianza decente que incluya lo más esencial: respeto. Respeto por los otros, respeto por el medio ambiente y respeto por ellos mismos. El planeta ya ha sido sometido a demasiados abusos por parte de los humanos, y es imposible sostener el ritmo de reproducción humana sin poner en riesgo la integridad del ecosistema y todas las especies animales que lo habitan (Acosta, 2021: 47).

Violeta intenta a toda costa proponer «una sociedad moral con disciplina, en un mundo esencialmente inmoral» (Acosta, 2021: 49). Su declarado deseo de emigrar a la isla diminuta de Sommarøy provino de su conocimiento de diásporas, de Noruega, de referencias varias que tuvo del Círculo Polar Ártico, y lo más importante, porque allí en Sommarøy, Anders, el joven que conoció y con quien tuvo una relación amorosa en California, pasó sus días más felices. Violeta imagina la isla de Sommarøy como un lugar de esperanza para la humanidad; lo imagina como un lugar adonde puede inmigrar para no emigrar más. La novela de Acosta enfatiza que de ese lugar Sommarøy nadie emigra; que toda la población permanece asentada y feliz; que los noruegos no sienten necesidad de migrar a ninguna otra parte. Es este espacio, allá muy lejos de México, en donde los colores puros de la naturaleza serán cuestión diaria en la vida de Violeta. De su vestimenta de color negro que siempre usaba en México y en California, ella pasa a usar los colores de la naturaleza del Círculo Polar Ártico: pantalones de color gris como el color de las nubes del lugar; su suéter es azul como el color de los fiordos y de las aguas azules del mar; su coche es de color rojo vivo. Su actitud ha dejado de ser irritada y molesta; ha dado allí un paso y un sí a la vida; ha dado a luz y ha visto la luz: su bebé se llama Anders, a quien pone en brazos de su padre Eduardo cuando éste llega a su casa en Sommarøy en su búsqueda, sin cuestionamientos, sin preguntarle nada, sin odio, sin rencor ni irritación.

Eduardo viaja a Sommarøy en busca de Violeta; y ya ha cruzado esa puerta y su impacto es enorme:

[...] la visión de esa región del planeta era de una belleza casi insoportable. Las montañas nevadas, los fiordos, el verde intacto de esa vegetación nórdica, que Eduardo veía por primera vez, eran como un mensaje que quizá llegaba dema-

siado tarde [...] era el dominio centenario de los vikingos y sus dioses [...] Era un lugar remoto pero afluente y vibrante, lleno de vida (Acosta, 2021: 326).

Eduardo se presenta en casa de Violeta en Sommarøy (en la calle Prestvikvegen) como un ser en proceso de transformación, con una piel distinta en una suerte de involución positiva que lo acerca más a un niño que a ese adulto que fue con ideas fijas y modalidades rígidas. Frente a la puerta de la casa de Violeta está Eduardo después de un intenso viaje de aprendizaje: «Jamás en su vida se sintió más huérfano, más extranjero. Para no llorar [aunque llora después], cerró los ojos» (Acosta, 2021: 223-224). Eduardo orina fuera de la casa y llora desconsoladamente como un niño; este padre aparece ya al final de su vida y de la novela como una suerte de 'renacido' ante la hija que también de algún modo ha re-nacido, pues sus capas de puerco-espín están caídas, sus ideas antinatalistas eliminadas, su amargura suavizada, porque al contrario de lo que decía su padre Eduardo quien fuera grotesco por excelencia «nadie que abandona a su familia puede ser feliz. Irse es condenarse a la infelicidad» (Acosta, 2021: 323); pero ella sí ha logrado ser feliz, porque precisamente salió del lugar equivocado donde le tocó nacer y no regresó a México, sino que se desplaza a la isla de Sommarøy, vista por el narrador como un espacio posible para el florecimiento de la Humanidad. Eduardo, a pesar de su rigidez y haber sido un mal padre, vio ciertas cosas con claridad, aunque tristes y dolorosas, sobre la situación de la inmigración:

Lo que él no entendía ni aceptaba era que alguien dejase todo atrás para irse sin una razón válida. Ahí está el resultado de esta locura: millones y millones de inmigrantes sufriendo en todo el mundo. Millones de indocumentados mexicanos viviendo vidas miserables en los Estados Unidos, trabajando como esclavos en un país donde se les considera subhumanos, sufriendo indiscriminación y pobreza, sin una posibilidad real de integrarse a la vida de los americanos porque no hablan inglés y no salen de sus barrios. Se van y no pueden volver. Se van y quedan atrapados en el infierno de la ilegalidad. [Y Eduardo reflexiona] Jamás debí haberle permitido a Violeta que se fuera a estudiar al extranjero. Menos mal que Sebastián nunca tuvo la idea peregrina de irse. Menos mal que él sí apostó por nuestro país, como todos esos noruegos que viven en esta isla, lejana y remota para el resto del mundo, pero que para ellos es su casa, su espacio propio y legítimo en el universo (Acosta, 2021: 323-324).

A Eduardo, viajero mexicano en un viaje de búsqueda familiar, se lo observa ubicado en medio de su propia paradoja; es decir, desde su negación total de la emigración pasa a su propia inmigración; al cruzar la puerta de la casa de Violeta, estaba ya a punto, sin saberlo muy bien, de convertirse en un inmigrante en el Círculo Polar Ártico. Ambos, por distintas razones de sobrevivencia y de salud, apostaron al buen país de Noruega.

Sin embargo, el caso de Marcela, la madre de Violeta, es diferente: argentina de origen, migra a México y se casa con Eduardo, mexicano. Su relación disfuncional la lleva a tomar la decisión de irse de su lado y regresa a Argentina después de muchos años. Viaja sola y deja a sus hijos a cargo de su marido y una buena amiga norteamericana residente en México, Brenda. Cuando Marcela se entera por el propio Eduardo a través de una llamada telefónica que

él y Brenda han tenido relaciones íntimas, Marcela decide de modo gradual y conflictivo no regresar a México. Tampoco consigue ni la armonía, ni la tranquilidad, ni mucho menos la felicidad en este viaje de regreso. Su incomodidad radica en que su realidad diaria la hace sentir cada vez más extraña a sí misma y a su país natal. En Argentina la confunden con mexicana, por más que intenta comer, hablar y pensar como los argentinos. Al mismo tiempo, el México de Marcela se presenta como un espacio urbano al que se rechaza, porque está disgustada y también incomodada con el país. Marcela se pasea por las calles de Buenos Aires de modo relajado y tranquilo hasta que lo incómodo aparece en el habla de un taxista bonaerense: «yo creía que usted era mexicana» (Acosta, 2021: 313); o cuando al comprar comida que incluye lo que siempre come un argentino: “un pote de dulce de leche” por ejemplo, ella no puede dejar de agregar las ‘tortillas Bimbo’ mexicanas, que en Argentina se llamaban ‘rapiditas’, «porque su estómago ya era mexicano» (Acosta, 2021: 314). La extrañeza recae en ella misma y la hace sentirse rara. Cuando desea comer pastas o fideos en su casa se da cuenta que no tiene un “rallador de queso” y se dice a sí misma: «Cómo mierda puede vivir una persona [se refiere a su madre] en Buenos Aires, donde lo único que se come son fideos, y no tener un puto rallador de queso?» (Acosta, 2021: 312); y en medio de la calle de la capital argentina su extrañeza es concreta y la cual le cae como un puñetazo en pleno rostro: «En efecto parecía extranjera porque no se movía, no se vestía y ni siquiera hablaba como el resto de la gente de la ciudad» (Acosta, 2021: 313). El narrador enfatiza la sensación de extrañeza e incomodidad de una nativa del lugar: «Buenos Aires era ‘un pinche quilombo’, como ella acertó a definirlo en su español mexicano-argentino apenas se despertó en medio del caos de la ciudad el día siguiente de su llegada» (Acosta, 2021: 313). El departamento de su madre ya fallecida era, simplemente, y como ella misma lo era, «una joya bella y maltratada» (Acosta, 2021: 313); el narrador sugiere, además, que ese estado de “joya bella y maltratada” es también el estado total de la gran ciudad de Buenos Aires: «El ruido de la ciudad era tan intenso que por un instante a Marcela le pareció que estaba metida en un panal. México también era un lugar ruidoso, pero en su memoria no era así, tan agresivo» (Acosta, 2021: 314). Es decir, si el México abandonado por ella era caótico y malo, Buenos Aires Argentina era violentamente caótico. Teniendo Marcela el cuerpo y el alma divididos, para poder resistir sus deseos de volver a México, Marcela se ponía en situaciones insólitas, así «todo lo que pudiera meterse en la cabeza para no pensar en México Marcela se lo metía» (Acosta, 2021: 314). Su desasosiego continuará para siempre. Lo ‘normal’ en su existencia ya no está, lo familiar tampoco existe más. Las personas, modos, costumbres han huido o emigrado. Es la extraña realidad de hoy día en nuestro siglo latinoamericano. Marcela ya no pertenece total y plenamente ni a México ni a Argentina. ¿Será posible que Marcela logre entender su situación de no pertenencia, de su inadecuación al espacio del sistema argentino y/o mexicano? ¿Qué podrá hacer ella o una persona en general con esa realidad extraña? Entendemos que la infelicidad de Marcela se ha sellado.

De regreso a la casa de Violeta en Sommarøy, que

Parecía el refugio perfecto para alguien que se recuperara de un mal terrible, de una tragedia feroz. Era el lugar al que uno va a aprender de nuevo a estar vivo [...] Era un lugar remoto pero afluente y vibrante, lleno de vida [...] Eduardo no pudo sino pensar en sí mismo y [...] lo que le dolía era pensar que él era el muerto, el padre al que sus hijos habían tenido que matar por necesidad para

poder vivir libres de su presencia, libres de todos los dolores que les trajo haber crecido bajo su sombra (Acosta, 2021: 325-329).

La novela presenta a Violeta y Eduardo como otros a los que fueron; son extraños a sí mismos; sin embargo, también lo son para la sociedad a la que llegan, la cual, a su vez y curiosamente, los recibe sin extrañamiento, así, naturalmente. En la narración se insinúa que en la transformación de Eduardo su materia corporal cambia, pues hay líquidos, orina y lágrimas, que brotan de él en una situación inesperada e insólita, casi increíble y rara. Su enfermedad y deterioro físicos van más allá del cáncer que lo aqueja; hay algo que se ha disuelto en él, cuyos significantes son la orina y las lágrimas que salen de su cuerpo contraído y convulsionado. El lector asiste al espectáculo Eduardo-semi-niño-bebé que no tiene palabras para lo nuevo que ve y siente al ver a su hija transformada en una suerte de “fiordo” iluminado y pletórico en ese medio natural que la rodea. Eduardo cruzó la puerta abierta por Violeta, precisamente porque la naturaleza física y psíquico-emocional de ambos ha cambiado. Fisher, a quien ya he citado, nos recuerda que:

Podríamos llegar incluso a decir que la condición humana ha de ser grotesca, pues el animal humano es el único que no encaja, el monstruo de la naturaleza que no tiene lugar en el orden natural y es capaz de reutilizar los productos de la naturaleza para darles nuevas y horrendas formas (Fisher, 2018: 43).

Lo interesante de esta novela es que el “puñetazo”, detonador de la fuga y migración de Violeta, entra en la categoría de lo *weird*, pues las fuerzas ocultas, tanto psicológicas como político-sociales-económico-culturales que lo provocaron permanecen ocultas, escondidas, cuyos orígenes a simple vista se desconocen, aunque residen en zonas reales, ubicables de la sociedad, pero olvidadas e ignoradas, creando terror y horror, porque además sus motivos y propósitos irracionales e ilógicos se desconocen. El racismo, la xenofobia, la pobreza, la miseria extrema constituyen el caldo de cultivo para criaderos de seres deleznales y violentos. Los pensamientos obsesivos y las acciones raras y extrañas de Violeta han sido impulsados por esa fuerza oculta que ha sido el resultado de un capitalismo extremo: diferencias culturales, sociales, económicas irreconciliables que Violeta no ve, que nadie ve, pero que producen seres como el ‘joven del puñetazo’. Fisher insiste:

Debería quedar especialmente claro a aquéllos que vivimos en un mundo capitalista globalmente interconectado, que tales fuerzas no son del todo accesibles a nuestra aprehensión sensorial. Una fuerza como el capital no existe en ningún tipo de sentido sustancial, pero es capaz de provocar efectos de casi cualquier tipo (Fisher, 2018: 78).

No sólo el joven agresor, “que vive el trauma doble de la extranjería y la pobreza” es extraño en ese Barrio, también lo es Violeta; ella es ciega ante la realidad brutal que vive el país de México: pobreza *versus* riqueza, divisiones de clases sociales; cultura e incultura; tecnología y carencia de ella. Dos barrios, dos colonias desiguales en donde en una de ellas se gesta la comodidad y la indiferencia y en la otra se gesta el odio, el rencor y la violencia en toda su

gama amplia. Dos jóvenes de un país que no sólo no se conocen, sino que no se rozan, no se entienden y que, en una última instancia de extrañamiento, son enemigos.

Lo extraño, lo *weird* se hace presente también a través de un modo o ‘modito’ de hablar raro, expresiones coloquiales verdaderamente deformadas, torcidas y retorcidas, extrañas al idioma español mismo⁷. Este léxico es indicador de que algo, desvirtuado, anti-romántico, brutalmente realista, hasta monstruoso, se está gestando en el modo o ‘modito’ de hablar; no sólo en el modo de hacer, sino vestir, hablar, agredir y lo más terrible y hasta doloroso, que no se sabe bien a qué apuntan.

Distantes casi en 100 años y de puntos geográficos opuestos, Violeta Malagón (2021) y Roald Amundsen (1908), llamado “el último de los Vikingos”, citado en tres ocasiones en la novela de Acosta, ambos exploradores tenaces, viven el horror y lo espeluznante. Violeta lo vive en México y Amundsen lo vive en pleno Polo Sur, y posteriormente en el Polo Norte donde, por un accidente aéreo, muere. Violeta llega muy cerca de Tromsø que es el lugar de donde Amundsen, como geodesta, salió en su viaje de exploración: su entorno fue un espacio natural, en el aislamiento de lo inexplorado helado en donde casi pierde la vida⁸, pero logra conseguir su objetivo, la felicidad y la fama. Para Violeta-exploradora, Sommarøy es el espacio social convertido en utopía; un espacio que la llena entera, constituye para ella la plenitud en un espacio social convertido en epifanía. De niña su padre le hablaba del Ártico y le promete que algún día la llevaría allí mientras Violeta leía *Lucas del Norte* (Philip Pullman) y recorría con su dedo las líneas del Círculo Polar Ártico en un mapamundi (Acosta, 2021: 33). Eduardo, al desplazarse hasta Sommarøy y al pasar por la ciudad de Tromsø, llega hasta el Museo Polar donde estaba el busto de Roald Amundsen (Acosta 2021: 299); cuando Valeria viaja a San Francisco conocerá al joven Anders, quien le contará de cómo su abuelo lo quiso llevar alguna vez a visitar el Círculo Polar Ártico: «Te voy a llevar al Museo Polar para que veas las botas y los esquís de Amundsen [...] En el Museo tienen hasta uno de los perros que él llevó a una de sus expediciones, están disecados, por supuesto» (Acosta, 2021: 102). Son estas palabras del joven Anders las que tienen fuerte repercusión en Violeta y que la instan a tomar la decisión de emigrar a la tierra de Amundsen; es de este joven de quien Violeta se embaraza y nace el bebé Anders. Violeta llega al Círculo Polar Ártico en un estado de luz y alumbramiento, en donde, según el narrador, el horror y la violencia ya no tendrán lugar. Esta novela, que está atenta a los debates morales, éticos, sociales, culturales y políticos de los temas candentes de nuestra época, tematiza un Círculo Polar Ártico de naturaleza espectacular, convirtiéndolo también en un hecho social; allí la razón, lo razonable y el sentimiento se unen; es el hábitat perfecto buscado larga e intensamente por Violeta, es lugar donde ella funda su existencia feliz.

Llama la atención que una novela enraizada tan profundamente en la realidad no dé información sobre los aspectos más realistas de la sobrevivencia en esta nueva vida de Violeta. Como lector, por ejemplo, uno se pregunta ¿Cómo ella financió su viaje? ¿Quién le dio la casa?

⁷ A saber: naco, pinche naco; cachacos; cholo; trender en las redes; “Qué pinche hueva?”; “Allá ns verns”; “whitexicans”; “pinche negra”; “millennial hípster”; “Milfricas”; “morras”; “cachondas”; “caguameros”; “Noo mames”; y muchas otras.

⁸ «Terminábase el año de 1911. Como perdidos en la amplitud infinita y la soledad de la región polar austral, avanzaban lentamente por la nieve y el hielo, cinco minúsculos puntos. Eran cinco noruegos. El 14 de diciembre, y bajo la dirección de Roald Amundsen, en pleno ‘verano’ meridional, fueron éstos los primeros hombres que llegaron al Polo Sur, e izaron el pabellón noruego en la meseta helada casi a 3000 metros de altitud [...] Amundsen morirá en uno de sus recorridos en pos del Polo Norte en 1928, cuando su avión chocó contra el Océano Ártico; nunca se volvió a saber de él» (Bezemer, 1943: 15).

¿De dónde sacó el dinero para adquirir su ropa y el coche rojo? ¿Quién paga por esas bolsas de comida que saca del coche? ¿Quién financió el nacimiento del bebé-Anders? Con estas dudas en mente podemos entender, entonces, que el espacio de Sommarøy se construye como una suerte de utopía. Allí todo está solucionado, y la libertad y tranquilidad buscadas por Violeta están garantizadas. Nada en este nuevo lugar rebasa las expectativas de Violeta; todo es creíble y perfecto. Ella llega a un lugar donde sus creencias y deseos profundos son posibles. La “Puerta” mencionada en el título de la novela es también un atajo, una muralla, un cerco al horror y a lo espeluznante vivido en México y, a la vez, es una apertura al espacio utópico que es esa Noruega ideal. Al cruzar esa puerta, ella se instala detrás de la Puerta del Círculo Polar Ártico como a ella le parece, como le gustaría que fuese esa realidad (y no necesariamente porque existe): allí estaban sus valores, esa paz y orden buscados, ésa era su expectativa de exploradora. Violeta cree en lo que dice, piensa, planea, desea e imagina y es por eso que el lugar, al final, existe allí en el Círculo Polar Ártico, por lo menos en la ficción, cuya tarea siempre es y será expandir, extender la posibilidad de lo real, que es precisamente lo que logra el autor de esta gran y espeluznante novela.

Bibliografía

ACOSTA, J., 2021, *La puerta del Círculo Polar Ártico*, México, Editorial Planeta Mexicana.

AMUNDSEN, R., 1908, *The North-West Passage; Being the Record of a Voyage of Exploration o the Ship "Gjoa"*, New York, E.P. Dutton and co.

BEZEMER, K.W.L., 1943, *La lucha por el Polo Sur. El destino de las grandes expediciones Sudpolares*, trad. es. de F. Payarols, Barcelona, Editorial Labor.

FISHER, M., 2018, *Lo raro y lo espeluznante*, trad. es. de N. Molines, Barcelona, Ediciones Alpha Decay.

LAFFERRIÈRE, D., (15 de mayo de 2015), *Discurso de Introducción a la Academia Francesa*.

LUCKHURST, R., 2017, "The Weird: a dis/orientation", *Textual. Practice*, 31.6, pp. 1041-1061.

MARIAROSARIA COLUCCIELLO

Università degli Studi di Salerno

ANTONIO SCOCOZZA

Università degli Studi di Salerno

De alteridades y otras extrañezas en el inmigrante italiano del cuento costumbrista venezolano¹

Italianos hacia y en Venezuela

Las épocas receptoras de oleadas migratorias de Italia a Venezuela han sido —como es sabido— diferentes, discontinuas y todo menos que presagio de aspectos necesariamente positivos. Los números muy bajos de aquellas de las últimas tres décadas del siglo XIX² —condimentados con estadísticas deficientes e interrumpidas— aumentan poco hasta la segunda mitad del siglo XX, por desaconsejarse la “pequeña Venecia” (Dávila Mendoza, 2014) por sus condiciones medioambientales y económicas (D’Angelo, 2010: 143). Ese pueblo de aventureros venía fundamentalmente a hacer la América o a buscar pan y tranquilidad; sus únicos consejeros eran la necesidad y la fantasía, mientras dejaban a sus espaldas añoranza y rencor. Un período de migraciones muy intenso de Italia a Venezuela se da tras la segunda guerra mundial, para detenerse en 1958, con la caída de la dictadura perezjimenista; paradójicamente la recién instaurada democracia de Rómulo Betancourt no proporcionaba las mismas garantías y confianza que su predecesor. Pero, igual, en 1960 alrededor de 220 mil italianos —o sea, el 30-35% de la población extranjera de Venezuela— residían en el país, distinguiéndose en trabajos muy variados, a menudo por encima de las posibilidades que habrían tenido en Italia (D’Angelo, 1995: 120-123; véanse también D’Angelo, 2013 y Vedovelli, 2021: 343-350). Aunque desde siempre a la colonia italiana se le ha considerado poco relevante en términos cuantitativos, Marisa Vannini de Gerulewicz afirma que:

¹ A pesar de concebirse como un trabajo único, Mariarosaria Colucciello se ha encargado de los párrafos “El cuento costumbrista para marcar diferencias”, “El inmigrante de Mendoza, y el inmigrante italiano de Sales Pérez, Pocaterre y Gallegos” y “Reflexiones conclusivas”, mientras Antonio ScocoZZa del párrafo “Italianos hacia y en Venezuela”.

² Marisa Vannini de Gerulewicz (1980: 515-519) refiere los datos estadísticos de los censos realizados entre los últimos treinta años del siglo XIX y los primeros veinte del sucesivo, poniendo de manifiesto un número creciente —pero siempre limitado— de emigrados italianos hasta la década de los ochenta (menos de 95 en 1873; 2764 en 1877; 3237 en 1881) que va disminuyendo en aquellas siguientes (3030 en 1891 y 2084 en 1920), hecho que probablemente se diera tras las naturalizaciones (Vannini de Gerulewicz, 1980: 519).

El aporte italiano no se distinguió por su volumen. Lo distinguió la calidad moral, la calidad humana de sus integrantes. Fueron en la mayoría hombres que intervinieron en las guerras por la unidad, en las empresas garibaldinas, que se formaron en las luchas por el 'Resurgimiento'. Tenían una fe. Profesaban una filosofía política. Los acontecimientos político-económicos los condujeron hacia América. La mejor demostración de sus cualidades y méritos está en la numerosa descendencia que dejaron en todo el país (Vannini de Gerulewicz, 1980: 520).

Citamos este juicio retórico de la estudiosa venezolana porque a menudo es utilizado y también desmentido por la narrativa del país caribeño, que solo pocas veces presenta al inmigrante italiano de forma positiva; de hecho, casi siempre y sin ninguna piedad, de este son sacadas a relucir sus miserias materiales y espirituales. Semejante diversidad de actitudes responde a posiciones políticas muy diferentes. Quien, como Rómulo Gallegos, exaltaba abiertamente la necesidad de insuflar en las venas mestizas del venezolano una linfa más lozana y fresca, pensaba que la inmigración europea —y, por ende, la italiana— no podía sino aportar provecho que había de repercutir inmediatamente en el progreso económico, cultural y político de todo el país. En cambio, José Rafael Pocaterra consideraba que muchos de los males de Venezuela se debían a la excesiva heterogeneidad de un pueblo que había perdido sus características históricas y biológicas entre millares de experiencias vivenciales dispares (Scocozza, 1998: 122-123). El positivismo venezolano había estigmatizado estos límites, incluso teorizándolos con Pedro Manuel Arcaya, quien sostenía que el atraso de Venezuela procedía del exceso de componente indígena y negro:

Como es por demás sabido, dos razas incultas, la india y la negra, y una civilizada, la española, mezcladas en nuestro suelo, constituyeron los factores étnicos del pueblo venezolano. La fusión, casi lograda ya desde fines de la época colonial, se ha venido haciendo cada vez más íntima después de la independencia, de modo que una nueva raza mixta es la que hoy forma la inmensa mayoría de la casi totalidad de la población de Venezuela (Arcaya, 1941: 33).

De ahí que favorecer la inmigración se convirtiera en una necesidad que a veces no lograba detener las negatividades del mestizaje, y que tampoco era suficiente para imprimir el cambio positivo que el país necesitaba. Con la llegada de la economía del petróleo a Venezuela, la inmigración italiana alcanzaría un notable impulso, difícilmente imaginable en los primeros años del siglo, convirtiéndola en «uno de los más amplios receptores de poblaciones inmigratorias de origen italiano en el mundo» (Franzina, 1994: 429). La riqueza generada por el oro negro atraería una oleada relevante de trabajadores italianos (D'Elia, 2005: 104; Grillo, 2013: 84) que no entreveían una perspectiva de vida en la península de la reconstrucción posbélica.

El cuento costumbrista para marcar diferencias

Con el frío dato de las fuentes de archivo, junto con las noticias que nos proporcionan la ensayística histórica y aquella sociológica, probablemente sea posible obtener un completo y agotado marco de las corrientes migratorias y de los aspectos más específicamente sociales con

estas relacionados; sin embargo, los elementos humanos quedan fuertemente deslocalizados y descontextualizados, mejor aún, escondidos en los recovecos emocionales y sentimentales de los dolores del desarraigo y del nuevo arraigo que acompañan la migración, con su carga de singularización nada baladí. La literatura remedia esta carencia interpretativa, sustituyendo el álgido frenesí de la cifra numérica con la elaboración fantástica de una realidad observada a través del filtro ético y estético de la sensibilidad del escritor. Y cuando la prosa no es suficiente, puede recurrirse a la poesía y a sus versos que, únicos e inigualables, quizás sean los únicos en poder describir la esperanzas, la ilusión y la angustia de quien zarpa y de quien permanece, de quien se aleja del muelle del puerto de Nápoles o de Génova y de quien, en cambio, espera desesperado un fallido retorno. «Venimos de la noche y hacia la noche vamos» repite afanosamente Vicente Gerbasi en *Mi padre, el inmigrante* (1992 [1945]: 63-88), con los infinitivos de ‘venir’ e ‘ir’ que se mueven del comienzo al final de la poesía como un refrán incansable de movimiento circular sin meta ni destino.

Tras la partida está la llegada y su novedad; la confluencia entre el venezolano y el italiano permite que se cuele una posibilidad de comprensión recíproca rápida, para evitar la desconfianza del primer encuentro. «Al costumbrismo corresponde el papel de mediador entre una historia, aparentemente insuficiente, y una literatura todavía inmadura» (Scocozza, 1998: 126). Este movimiento literario es

la primera vía, no digamos hacia lo autóctono, pero por lo menos hacia lo circundante, en el proceso de nuestras letras, después que Venezuela se hace independiente [...]. El costumbrismo es como un hito de unión entre la Historia heroica que escribían graves varones de la época de la Gran Colombia, como Restrepo, Yanes, Baralt, y la novela que todavía no despuntaba [...] (Picón-Salas, 1980: 5).

A pesar de nacer cuando tanto la historia como la literatura aún no se hallaban totalmente presentes en el panorama cultural —tendiendo a asumir notablemente las características artísticas y científicas necesarias para sus respectivas definiciones (Díaz Seijas, 1966: 193)—, y en el esfuerzo de poner de relieve los elementos característicos de la sociedad recién modificada, el costumbrismo venezolano se hizo cargo de esa tarea, poniendo los cimientos de la sucesiva narrativa venezolana con un esbozo inicial de personajes y con su pintura fresca de tipos populares (Bogliano, 1953; Arlt, Gache *et al.*, 1993). El cuento venezolano, con su connatural «vasta brevedad» (López Ortega, Pacheco y Gomes, 2010) y su mezcla de modernismo y criollismo —con dos clases de escritores que «[...] ahondan sus manos en el suelo nativo para formar con su barro los personajes de sus obras [o ...] que tienden su espíritu como un campo abierto a la cultura extranjera y a la semilla del modernismo [...]» (Pedro, 1923: VI)— ayudó a encasillar en livianas y escuetas palabras o expresiones una idiosincrasia social y cultural quizás difícilmente exteriorizable en otros movimientos o generaciones literarias y que, en *El Cojo Ilustrado* —la revista más importante en ese momento en Venezuela (1892-1915)— encontrarían su divulgación y circulación pública (Bermúdez Antúnez y Medina Fuenmayor, 2015: 460).

En el cuento venezolano costumbrista, el emigrante italiano —ya convertido en inmigrante— se encuentra con el venezolano, produciendo a menudo una desconfianza que se reverbera en la representación de relatos breves creados por personalidades de la literatura vene-

zolana a quienes queremos analizar en este ensayo: Daniel Mendoza y *Un llanero en la capital* (1845) (en Picón-Salas, 1980: 92-107); Francisco de Sales Pérez y *El buhonero. Vulgo quincallero* (1895); José Rafael Pocaterra y *Los come-muertos* ([1922] 2020: 159-163); y Rómulo Gallegos y *Los inmigrantes* (en la edición de [1922] 1959 bajo el título de *Los emigrantes*). Hemos escogido a estos escritores porque cada uno de ellos relata a su manera la desconocida alteridad en general —en el caso de Mendoza— y especialmente la italiana —en el caso de Sales Pérez, Pocaterra y Gallegos— que, en muchas ocasiones, se transforman en estereotipos de extranjería, extrañeza, desconfianza y peligro extremos:

[...] entronizamiento de lo exótico, adulterador funesto de la integridad nacional [...] y de resistencia briosa contra ese espíritu de novelaría inconsciente que permuta de buen grado el oro puro de ‘la tierra’ por las baratijas de buhonero itinerante que echa sobre nosotros el audaz mercantilismo de los países codiciosos que quieren explotarnos a sus anchas (Picón-Febres, [1906] 1947: 414).

El inmigrante de Mendoza, y el inmigrante italiano de Sales Pérez, Pocaterra y Gallegos

Empezamos nuestro recorrido sobre la representación del inmigrante italiano en el cuento costumbrista venezolano con *Un llanero en la capital* de Daniel Mendoza, a quien toda la crítica literaria venezolana confiere un sitio destacado en el movimiento costumbrista del país (Picón-Febres, 1944: 381; Picón-Salas, 1945: 124-125; Sambrano Urdaneta, 1952: 110), al considerarlo el nacionalizador del género y el creador de personajes realmente nacionales. «Pero ya llegará a la altura de 1845, con su ímpetu y su vigor llanero, un Daniel Mendoza a exhibir su audaz y deslenguado “Palmarote” y a nacionalizar el género» (Picón-Salas, [1940] 1980: 6-7).

Este cuento capitaliza al inmigrante en general en contacto con el estupor del campesino venezolano de los llanos que choca con la realidad urbana de la capital. El llanero Palmarote llega a Caracas en busca de su amigo “dotor” (el mismo Mendoza), quien lo acompañará hacia “aquellos señores” que tendrían que solucionar sus problemas. Reproduciendo la manera de hablar de los llanos, buscando presentar al lector el sonido de la cantilena de las palabras sincopadas de sus habitantes, los dos se mueven entre las esquinas urbanas, Palmarote preguntando hasta sobre el significado de los grandes letrados con los que topa, y el “dotor” contestando sobre las patentes diferencias existentes entre el campo y la ciudad. Los extranjeros se apoderan del discurso, de momento genuino y espontáneo, para arribar a preguntar Palmarote por su numerosa presencia: «Y a propósito de extranjeros, diga Ud. dotor, ¿esas gentes de esas otras tierras son cristianos? [...] Lo que yo quiero saber es si esos musiúes que bienen de por ayá hablando en lengua son gente güena» (Mendoza en Picón-Salas, [1940] 1980: 101). Por primera vez en un texto escrito aparece ese neologismo, “misiú” —probablemente del francés *monsieur* (Asale, online)—, de tono despectivo, para indicar al extranjero, sobre todo al italiano. El “dotor” Mendoza responde que la bondad de un hombre no depende del solo hecho de ser extranjero, sino de los sentimientos que albergan en su corazón, de su índole y de sus comportamientos. ¿Acaso el mismo Palmarote no conoce entre sus paisanos a hombres malos?

Además, esta consideración elemental, que fundamenta toda convivencia entre los pueblos, es posteriormente reforzada por el autor quien, para exponer completamente su punto de vista en favor de la inmigración que estaba empezando a transformar la realidad social y económica de la joven República, señala que los extranjeros están obligados a demostrar lo que se da por descontado en los nativos:

Todos los más vienen al país por conveniencia, y siendo desconocidos en él, necesitan hacerse una reputación, tienen que hacer dobles esfuerzos para merecer la estimación pública. De ahí viene que sean por lo regular más morigerados y más laboriosos que los naturales, y de aquí el rápido incremento de su fortuna (Mendoza en Picón-Salas, [1940] 1980: 101-102).

El lector tiene la sensación de que el llanero asiente, aunque mantiene la objeción de que «esos marchantes bengán aquí a yebarse los riales» (Mendoza en Picón-Salas, [1940] 1980: 102). La respuesta de su interlocutor coincide claramente con las políticas de inmigración que los gobiernos del continente americano sostuvieron para fomentar un rápido desarrollo no solo económico, sino también tecnológico y cultural:

Malo y muy malo sería que se lo llevarsen, si no dejaran en cambio un equivalente. Pero, al contrario ellos, plegando a esa sed implacable de riqueza, que no sentimos nosotros, por cierto, contraen todas sus fuerzas al trabajo, establecen industrias desconocidas en el país, que van a ser otras tantas fuentes de riqueza pública, emplean en sus establecimientos gran número de obreros naturales, que más tarde se harán empresarios, o al menos se harán más hábiles y diestros en su industria, fomentan por tanto, y hacen popular el amor al trabajo, satisfacen con sus productos gran parte de las necesidades del país y sirven, por último, para estrechar más y más los lazos de nuestra República con las distintas naciones a que ellos pertenecen. ¿Qué importa, pues, que en cambio de tantas ventajas se lleven parte de nuestro numerario? Porque has de saber, Palmarote, que la riqueza de una nación no consiste en el dinero que ella tenga, sino en los productos que... (Mendoza en Picón-Salas, [1940] 1980: 102).

Palmarote no deja terminar a su culto interlocutor y, curioso de las profusas novedades de la ciudad, traslada su atención hacia otros argumentos, aceptando sin más objeciones a estos extranjeros.

No siempre estos argumentos convencieron, y se continuó mirando con una buena dosis de desconfianza al inmigrante, no solo por las dudas del personaje costumbrista de depauperar el país, sino también por las actividades que este desarrollaba como trabajador recién llegado a la nueva tierra. Incluso los italianos que lograron convertirse en grandes empresarios ejercieron al principio de buhonero, vendiendo de manera ambulante baratijas, la mayoría de las veces a precios abultados y a crédito. Francisco de Sales Pérez —acostumbrado a firmarse como Justo en artículos de generalmente escaso valor literario— hace del inmigrante italiano el buhonero por antonomasia, sintetizando un personaje exclusivamente negativo, vulgar, insinuante, arrogante y totalmente despreciable. Con su idioma sincrético y casi incomprensible, el italiano

frecuenta las casas de los venezolanos más de lo permitido, apesta con sus vestidos de lana vulgar, remendados, y con zapatos con clavo para preservar la duración del calzado. «Con ese vestido salen de su país y con ése regresan» (Sales Pérez, 1895: s.p.). Ya con esto el autor demuestra desconocer las costumbres de la inmigración; no era usual que los italianos regresaran al pueblo natal derrotados; y si eso se daba preferían integrarse definitivamente en el lugar de su inmigración. Los ojos del pobre musiú siempre miran abajo, como un perro huele la presa, buscándola entre las casonas más abandonadas, entre las mujeres más desprecavidas y los campesinos más ignorantes: «Buone giorno signora; comestate; traigo guingalla buena y barata [...]. Son lágrima de San Pietro; consacrato por Pio nono [...]. Yo lo fio por due mese» (Sales Pérez, 1895: s.p.). La mujer acepta y el vil buhonero suelta su oscura trampa. La cuenta está hecha: con el adelanto que recibe de la venta a crédito ya ha ganado el doble del valor y luego, cuando venzan los dos meses, sabrá cómo hacerse pagar. Además, a los desprovistos campesinos les vende oro falso y ropa de mala calidad para seguir buscando otra presa, dejando a la desgraciada familia entre quincallerías y deudas: «ahora trae cara de acreedor, o lo que es lo mismo cara de herrero» (Sales Pérez, 1895: s.p.). Sin embargo, cuando al mismo buhonero le toca pagar el alquiler se adueña de la casa, se lava, come, descansa y espera; los propietarios quieren echarlo, también porque tienen miedo a que pose su mirada sobre la hija. Es así como le dan todo: la burra, las gallinas y hasta el periquito de la joven.

Uno de los mayores ensayistas y narradores venezolanos (Uslar Pietri, 1954: 1069; Tejera, 1976: 163-164), José Rafael Pocaterra, con sus *Cuentos grotescos* mantiene de alguna manera el estilo de la época, del cual trataba limitar el desbordamiento romántico, poniendo en evidencia la tragedia de la realidad y, esto es, exagerando hasta desembocar en lo grotesco. De hecho, ha querido llevar a lo máximo las características físicas de los personajes, buscando la caricatura a toda costa y cambiando la realidad, incluso la más obvia (Tejera, 1976: 279). En particular, en *Los come-muertos* —divididos en siete párrafos en números romanos, muy breves pero autónomos desde el punto de vista descriptivo— cuenta la historia de una familia de emigrantes que, partiendo pobres de Italia, se hicieron miserables en Venezuela y que, en lugar de regresar a la miseria italiana, prefirieron mantenerse dentro de las estrecheces típicas de la extrema marginalidad migratoria de la Venezuela de aquellos años. La atención del lector se detiene muy poco en la familia del inmigrante; de hecho, los verdaderos protagonistas son los niños italianos —tan diferentes, pero tan orgullosos y agónicos—, y aquellos venezolanos, capaces de gran crueldad, pero también de solidaridad —en el caso de la voz narrante, el mismo Pocaterra—.

No; no es una historia de chacales, de hienas o de cuervos; no es, siquiera, una leyenda de necrófagos. Es apenas una relación corta, un poco triste, un poco pueril, donde hay infancia, el cielo brumoso de un diciembre provinciano, la carita triste de una niña que se pone a llorar (Pocaterra, [1922] 2020: 159).

La niña que llora es la pequeña de los Giuseppe, la familia de calabreses sin apellido y solo identificados por el nombre del padre. Están hambrientos, feos, mal vestidos, y viven del trabajo inestable de Giuseppe —además de los frutos de algunos árboles de cambur— en un rancho de pedazos de madera del cementerio. «[...] Los brazos muy largos y las manos muy grandes y los pies enormes. Rojos, de pelambre erizada como los pelos de los gatos monteses [...]» (Pocaterra, [1922] 2020: 159). Los dos muchachos son desproporcionados, mientras la

chica es rubia y pecosa, Mafalda: ella sí tiene nombre.

Cuatro cacharros, hambre, vagancia, fealdad de paisaje, de los habitantes, del concepto mismo que tenía la ciudad hacia aquel torpe rincón de cementerio donde vivían unos italianos que “comían muertos” (Pocaterra, [1922] 2020: 160).

Pero la miseria siempre está acompañada por la desgracia y la injusticia que, para colmo, lleva la vestimenta de quien debería aliviarlas: las monjas “Hermanitas de los Pobres” acusan a Giuseppe de haber robado unas gordas gallinas de su corral y el calabrés es detenido y llevado esposado a la cárcel, además de estar obligado a atravesar el barrio, ahí donde los niños venezolanos piensan por fin atacar a los hijos del italiano sin la amenaza de ser agredidos por el padre. La vergüenza del calabrés es evidente, no tanto por ser un miserable, sino más bien por haber tenido que robar, convirtiéndose en un delincuente en patria ajena: «[...] el traje más desgarrado que de costumbre [...] cabizbajo, tambaleante, avergonzado probablemente de su horrible delito, con las faldas de la camisa por fuera, al extremo de un eterno chaleco de casimir indefinible [...]» (Pocaterra, [1922] 2020: 160). Los muchachos venezolanos no pierden tiempo y deciden echar de una vez por todas a los canallas italianos del barrio; lanzan pedradas contra los que defienden desesperadamente su propia casa, aunque sea un mísero rancho tumbal. Los calabreses sacan toda la valentía, protegen a la madre y a la hermanita y contraatacan, no ceden, a pesar de ser cercados. El muchachito Pocaterra ve una sombra a la que lanza la piedra final que sangra la frente de la niña Mafalda. La infamia de la agresión a una inocente por fin acerca el venezolano al extranjero, y el malhechor le restaña la herida con su pañuelo, maldiciendo a sus compañeros y llevándola fuera del cementerio. Los gestos se hacen tiernos, casi amorosos, en el silencio y la suave paz del lugar donde los hombres duermen para siempre.

Aunque la fama mayor de Rómulo Gallegos reside en sus estupendas novelas, en relación con el tema de la inmigración su texto breve es el más convincente al retomar su específico punto de vista sociopolítico. En su opinión, el elemento devastador de la sociedad venezolana se halla en la ignorancia y en la pasividad de un pueblo que coloca su confianza y problemas en las manos del “gendarme necesario”. Además, señala el mestizaje como una de las debilidades que llevan inexorablemente a la incultura, esto es, a la barbarie, y espera que la inmigración de pueblos europeos más avanzados culturalmente y con mayor conciencia política contribuya a sanar la resignación a la que se pliegan despiadadamente sus conciudadanos. De ahí que el intelectual deba educar al pueblo en el progreso y en el ejercicio de la democracia, distinguiendo entre educación e instrucción, asignando a la primera la tarea de formar inteligencias y producir cultura, y a la segunda la de forjar el carácter y el espíritu del ciudadano (Gallegos, [1954] 1985: 62-63). Con su «inconfundible aspecto de capítulo aislado» (Uslar Pietri, 1940: 10), *Los emigrantes* presenta un cuadro de la inmigración extremadamente real e íntimamente relacionado con los sucesos típicos de la trágica experiencia del musíu. El eje está centrado en la regeneración: el frutero calabrés Doménico y el buhonero libanés Abraham están intrínsecamente ligados a la tierra que los ha acogido, pero, al final, para regenerarla y de alguna manera fecundarla, lo sacrifican todo: la patria y hasta los propios hijos. «[...] Capaces de amontonar fortunas y fundar razas nuevas y vigorosas» (Gallegos, [1922] 1959: 1333), los dos hombres del Mediterráneo llevan en su sangre el elemento mestizo, la confusión de razas y están bien dispuestos a lo nuevo. Si bien descritos

en sus diferencias, los dos protagonistas son uno solo, personajes de una misma historia, indiferentemente calabreses o libaneses. Abraham tiene un carácter cerrado, trabaja incansablemente, no se concede nada, solamente fuma la pipa mientras saborea la nostalgia de la tierra lejana solo mitigada por el incipiente bienestar. Doménico es más alegre, de día vende fruta, pero de noche sale a cantar con su acordeón; también él es un laborioso trabajador, pero su nostalgia es diferente, menos sufrida, más inclinada hacia una especie de reivindicación patria que se manifiesta también en cómo embellece su improvisado escenario en las esquinas de las calles. La gran fortuna que los acompaña transforma al italiano en dueño de una fábrica de pasta y al libanés en propietario de una exclusiva tienda de la capital. Abraham se enamora de su empleada, la venezolana Domitila, quien —nueva *parvenue*— empieza a vejar y a disipar el trabajo del hombre, ayudada por su familia en el despilfarro de los sudados ahorros del pobre libanés. Cuando el inmigrante echa a la cara a su mujer su actitud y pretende la devolución del dinero, la respuesta coincide con el lugar común del nativo hacia el extranjero que se enriquece: el dinero es venezolano y el verdadero ladrón es el extranjero que ha construido su fortuna a espaldas de los caribeños, víctimas de la codicia de los que vienen a esas tierras solo para explotarlas. La riqueza transforma aún más a la nueva Domitila de la alta sociedad, quien prohíbe a sus propios hijos escoger la profesión del padre. El mismo Abraham es rechazado por su familia por sus costumbres y hábitos inadecuados para la adinerada y burguesa sociedad caraqueña. Con el paso de los años a la quiebra económica se añade la familiar, con un hijo donjuán y presuntuoso y una hija que da muy pocas señales de seriedad. Al quince cumpleaños de la muchacha, Abraham —que ya está totalmente excluido por su misma sangre— decide regresar al país natal, dejando una tierra que solo en apariencia se había demostrado generosa. En cambio, el musíu Doménico enfrenta las vicisitudes del emigrante con una filosofía diferente: es cauteloso, se casa con una italiana y tiene un hijo venezolano. Es orgulloso de su único hijo y, tras la muerte de la esposa, no tiene ánimos para no consentirlo en todos sus deseos. Ya de viejos y Abraham incluso pobre, los dos emigrantes se vuelven a encontrar en Caracas. El libanés había intentado liberarse de Venezuela regresando a su patria, pero en esta última se había sentido otra vez extranjero. Sin otra opción es acogido nuevamente por Domitila —mientras tanto abandonada por los hijos— en la casa comprada con el dinero de la hija Sara, quien se ha casado con un italiano acomodado, Giacomo Albano, el mismísimo hijo de Doménico, un venezolano puro que ya no tenía ninguna relación con la Italia que estaba cosechando sus éxitos en aquella desolada tierra americana. Y ellos han cumplido con el destino de los emigrantes: los hijos son mejores venezolanos, forman parte de una generación diferente que no tiene nada que ver con la de Domitila, de sus familiares y de los inmigrantes de ese entonces.

Estaban viejos, se arrastraban penosamente por los caminos de la tierra, de aquella tierra que había sido dura y cruel con ellos, pero allá en el corazón del país sangre de su sangre corría. Transformada, vigorosa y fecunda para los cruces infinitos de la vida. Abraham, el del Líbano; Doménico, el calabrés, la tierra ajena les barrió del corazón el amor a la propia y les quitó los hijos que ellos les dieron... Ya obscurecía. Ya no se veían las caras... (Gallegos, [1922] 1959: 1353).

Reflexiones conclusivas

Mientras al principio del siglo XIX Venezuela se convertía en un polo de succión para la inmigración europea (Cowie, 2005: 284), debido a las guerras, la pobreza, la persecución en patria y el aliciente del petróleo, el costumbrismo venezolano no podía dejar de aprender la innovación intelectual ínsita en el tema de la inmigración, que medio siglo después se convertiría en un elemento esencial y caracterizador de la sociedad venezolana. Encargándose de resaltar el contacto entre el nativo llanero y el extranjero, cuestionaría los beneficios de las olas migratorias, y marcaría constantemente las disconformidades sociales y culturales existentes entre poblaciones desiguales, a menudo consideradas como manantial de desventaja y persistente obstáculo al desarrollo interno. El “Venezuela imán” (Rial, 1955) de la literatura costumbrista acogía, pero rechazaba, permitía la inserción en la comunidad, aunque arrinconaba a esquinas tortuosas y rudas a los “nuevos venezolanos”, casi tratados como inhóspitos apátridas ladrones de gallinas y violadores de los bienes comunes.

El Palmarote llanero de Daniel Mendoza es el estereotipo del venezolano común que intenta entender lo inteligible; pregunta, se informa, pide informaciones sobre musúes sin colocación regional. Recoge los informes, vuelve a preguntar porque no lo satisface la asesoría demasiado benévola sobre residentes que, en su opinión, nunca se convertirán en verdaderos paisanos, sino que seguirán guardando sus andanzas como elementos disociadores de la economía y de la sociedad venezolanas.

Francisco de Sales Pérez lleva su buhonero a lo inverosímil, con su actitud negativa hacia la comunidad italiana. Es totalmente injustificable el panorama que nos presenta el costumbrista venezolano, quien explota una serie de lugares comunes que chocan con lo que realmente esta representaría, junto con su contribución política, económica y social al desarrollo de la joven República. El ambulante italiano vive para estafar con su itañol incomprensible; manso y despreocupado, chantajea a los nativos para ganarse un sueldo que no volverá a invertir, sino que solo contribuirá a cristalizar de manera imperecedera sus peripecias vivenciales sobornadas por farsas engañosas y persistentes.

La miseria y la deformidad de los calabreses de José Rafael Pocaterra señalizan una desconfianza imparable hacia el extranjero, acostumbrado a la supervivencia, al hedor, a la suciedad de lo cotidiano y a la constante falta de licitud. Por lo menos, al final, el muchachito Pocaterra comprende las razones de los débiles y últimos, pero sin explicar o racionalizar el elemento psicológico y antropológico para llegar a conclusiones ideológicas. La canallada ha sido cometida sin saber por qué.

La doble condición de extranjeros de los emigrantes de Rómulo Gallegos se manifiesta desde el principio hasta el final del cuento. La riqueza lograda no sabe curar las heridas porque el dinero y la fortuna que han acumulado son restituidos a aquella “tierrita brava” que da, quita y todo lo consume, produciendo una alteridad monótona, estable y amargada, solo amansada por la certeza final de que su propia sangre —ya totalmente indígena— no tendrá que sufrir los mismos padecimientos.

Las historias relatadas nunca terminan de manera completamente exitosa; a veces hay una liviana e inexplicada toma de conciencia del error en el trato humano, pero quedan el asunto inicial, la sospecha y el escepticismo, y los avatares de cada protagonista se reconocen cómoda y asequiblemente en la historia de cualquier inmigrante. El italiano es más extranjero que los

demás; es musiú, buhonero y come-muertos, y se pone en una frontera miope que lo limita como usurpador de divisas, como hombre tesorero a quien su pobreza lo inclina al crimen, sin poder reafirmar sus valores familiares, morales y patrióticos tanto para su tierra natal como para la nación de adopción. Es despreciable buhonero y tramposo musiú, es desproporcionado en sus rasgos físicos, acompañando su miseria por la desgracia. En el doble exilio/insilio —de su patria nativa y en aquella de adopción— y en el camino circular que le toca vivir con una secuencia interminable de llegadas y retornos fallidos, el inmigrante italiano en el cuento venezolano vive un ininterrumpido y sempiterno viaje de desarraigos y arraigos que lo obligan a confinarse en una alteridad que lo hace sentir extraño y extranjero en ambos lados del océano.

En el bien entrado tercer milenio Venezuela vuelve a apoderarse de una literatura de desplazamiento, esta vez ya no hacia su interior, sino hacia el exterior de una emigración al revés que induce una vez más a reflexionar sobre el destino de una de las tierras más bonitas del mundo. La sociedad venezolana actual —tal y como aquella narrada por el cuento costumbrista— tiene muchos desafíos por delante, y una buena literatura de novelas y cuentos puede ayudar a concienciar para la recomposición de los añorados cimientos de paz y de convivencia, y del encuentro cultural para guardar una sociedad unida. Los movimientos migratorios surgen de la exigencia de comprender y hacerse entender por los demás, de valorarse y sustentar las propias hipótesis, además de prestar atención a las ideas ajenas. Tanto en el siglo XXI como en aquellos a caballo entre el XIX y el XX, la novela y el cuento pueden fungir de dinámicas constructoras de puentes que celebren la convivencia en la diversidad de uno, nadie y cien mil:

El cuento es en ocasiones flor de amable recocijo o motivo de nobles enseñanzas o ambas cosas a la vez [...]. Yo, imitando al pintor, he tomado aquí y allá alguna cosa en el camino que recorren los hombres, y he juntado, en un haz, flores, espinas, hojas secas, ramas verdes y hasta algún gajo del simbólico laurel para formar lo que contienen estas páginas. Estas son, en verdad, matices del paisaje nacional, pinceladas tal vez burdas pero fieles del gran cuadro de la naturaleza, simples traslados escénicos de la enorme tragedia humana [...]. Páginas que os ofrezco no como collar de perlas, ni como ramillete de flores, ni como cáliz rebosante de aromas, sino como algo que pudiera ser útil o, en último caso, inofensivo, ya que en ellas no encontraréis nada que sirva de aliento para el vicio, ni de fuerza a la injusticia, ni de poderío al crimen, y sí, más bien, alguna amable filosofía, alguna palma al mérito, algún canto de amor a la belleza, un alto respeto a la virtud, los más francos aplausos al talento y la más pura e ingenua admiración por todo lo que es digno de noble y justa fama. Y a la última hora, si os fatigáis leyendo, podríais exclamar con aquel personaje de bulevar muy conocido: —¡Cuentos, al fin y al cabo, cuentos...!— (Picón-Febrés, 1916: 5-7).

Bibliografía

- ARCAYA, P. M., 1941, *Estudios de sociología venezolana*, Caracas, Ed. Cecilio Acosta.
- ARLT, R. y GACHE, R. *et alii*, 1993, *El costumbrismo (1910-1955)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA (ASALE), Musiú, en <<https://www.asale.org/damer/musi%C3%BA>> (6 de junio de 2023).
- BERMÚDEZ ANTÚNEZ, S. y MEDINA FUENMAYOR, J., abril de 2015, “El cuento venezolano en el siglo XX: bases para su comprensión y estudio”, *Inti: Revista de literatura hispánica*, 1.81-82, pp. 459-492.
- BOGLIANO, J., 1953, “El costumbrismo hispanoamericano”, *Revista Americana de Educación*, 353, s.p.
- COWIE, L., 2005, “El emigrante europeo en Venezuela a través de la narrativa de los 90”, *Minius*, XIII, pp. 283-288.
- D’ANGELO, G., 1995, *Il viaggio, il sogno, la realtà. Per una storia dell’emigrazione italiana in Venezuela. 1945-1990*, Salerno, Edizioni del Paguro.
- , enero-junio de 2010, “Una emigrazione di prima generazione in America Latina: il caso del Venezuela”, *Altretalia. Revista internazionale di studi sulle migrazioni italiane nel mondo*, 40, pp. 142-167.
- , 2013, *Pan & Cambur. La inmigración italiana en Venezuela*, Bogotá, Planeta.
- D’ELIA, P., 2005, “La migración italiana en Venezuela”, *Cuadernos Americanos*, 114, pp. 103-110.
- DÁVILA MENDOZA, D., 2014, “Da ‘Piccola Venezia’ a Repubblica Bolivariana di Venezuela. Storia. Ideología e potere di un nome ambiguo”, en J. C. Chiaramonte, C. Marichal y A. Granados (editado por), *Creare la nazione. I nomi dei paesi della America Latina*, Milano, Guerini e Associati, pp. 219-242.
- DÍAZ SEIJAS, P., 1966, *La antigua y la moderna literatura venezolana*, Caracas, Armitano.
- FRANZINA, E., 1994, *Gli italiani al Nuovo Mondo*, Milano, Mondadori.
- GALLEGOS, R., [1922] 1959, “Los emigrantes”, en R. Gallegos, *Obras Completas*, Tomo I, Madrid, Aguilar, pp. 1333-1353.
- , [1954] 1985, *Una posición en la vida*, al cuidado de L. Dunham, Gobierno del Estado Miranda, Los Teques.
- GERBASI, V., [1945] 1992, *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- GRILLO, R. M., enero de 2013, “Emigración italiana a las Américas”, *Revista Hispanista Escandinava*, 2, pp. 66-86.
- LÓPEZ ORTEGA, A., PACHECO, C. y GOMES, M., 2010, *La vasta brevedad. Antología del cuento venezolano del siglo XX*, Caracas, Alfaguara.
- MENDOZA, D., 1845, “Un llanero en la capital”, en M. Picón-Salas (editado por), [1940] 1980, *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*, Caracas, Monte Ávila Editores, pp. 92-107.

- PEDRO, V. de, 1923, *Los mejores cuentos venezolanos*, Barcelona, Editorial Cervantes.
- PICÓN-FEBRES, G., 1916, *Cuentos venezolanos*, Caracas, Impreso por P. Quero Martínez.
- , [1906] 1947, *La literatura venezolana en el siglo diez y nueve*, Buenos Aires, Ayacucho.
- PICÓN-SALAS, M., 1945, *Literatura venezolana*, Caracas, Las Novedades.
- , [1940] 1980 (editado por), *Antología de costumbristas venezolanos del siglo XIX*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- POCATERRA, J. R., [1922] 2020, *Cuentos grotescos*, Bélgica, Caobo Ediciones.
- RIAL, J. A., 1955, *Venezuela, Imán*, Madrid, Editorial Mediterráneo.
- SALES PÉREZ, F. de, 1895, "El buhonero. Vulgo quincallero", *El Cojo Ilustrado*, 85.400, s.p.
- SAMBRANO URDANETA, Ó., 1952, *El llanero. Un problema de crítica literaria*, Caracas, Cuadernos de la Asociación de Escritores Venezolanos.
- SCOCOZZA, A., 1998, "El emigrante italiano en el cuento venezolano", en R. Di Prisco y A. Scocozza (editado por), *Ideología y ficción en el siglo XX*, Caracas, Ediciones La Casa de Bello, pp. 119-150.
- TEJERA, M. J., 1976, *José Rafael Pocaterra. Ficción y denuncia*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- USLAR PIETRI, A., 1940, *Antología del cuento venezolano (1895-1935)*, Caracas, Ministerio de Educación.
- , 1954, "Letras y hombres de Venezuela", en A. UsLAR Pietri, *Obras selectas*, Madrid-Caracas, Edime.
- VANNINI DE GERULEWICZ, M., 1980, *Italia y los italianos en la historia y en la cultura de Venezuela*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, Universidad Central de Caracas.
- VEDOVELLI, M., 2021, (editado por), *Storia linguistica dell'emigrazione italiana nel mondo*, Roma, Carocci.

GIUSEPPE D'ANGELO

Università degli Studi di Salerno

La doble extrañeza del italiano emigrado a Venezuela

La migración italiana a Venezuela presenta una característica muy particular porque se desarrolla después de la segunda guerra mundial y se concentra en poco más de una década, entre 1947 y enero de 1958. Es por eso mismo que, hasta hace muy pocos años, había migrantes de primera generación que contaban su propia experiencia y las condiciones materiales, morales y psicológicas de vivir como extraños en un país extranjero.

Como todas las primeras generaciones de migrantes, los italianos no se integraron totalmente en la sociedad de acogida, por falta de conocimiento del idioma, por costumbres diferentes, por el deseo de regresar a su patria. Además, las transformaciones muy rápidas de la sociedad italiana de los 50 y las dificultades para viajar a menudo a Italia “impidieron” a los migrantes regresados reconocer el país de donde salieron. Se determinó una condición de doble extrañeza en la que vivía el migrante italiano: fue un extranjero en el país latinoamericano y no hubo reencuentro con su pueblito, con sus amigos partidos hacia otros destinos, con la sociedad rural que había sobrevivido hasta la segunda guerra mundial.

El artículo retoma las entrevistas a los inmigrados italianos de un pequeño pueblo de la provincia de Salerno para subrayar esta particular condición de doble extrañeza, su modificación entre primera y segunda generación (y las expectativas por la tercera) y unos aspectos culturales como el diferente utilizzo de los idiomas italiano y castellano, y del dialecto en las familias de un grupo de emigrados a Venezuela.

Italianos y venezolanos: una historia controvertida

La historia de los italianos en Venezuela empieza a lo largo del siglo XIX, cuando su presencia no es tan numerosa. Hasta la mitad del siglo viven en el país especialmente exiliados y fugitivos por motivos diversos. Son oficiales bonapartistas los trece que llegan al país en 1816 y que mueren, casi todos, pocos meses después de haber llegado (Vannini, 1980: 411). Otros son, por el contrario, marineros genoveses que están al servicio de la marina venezolana, desilusionados por la anexión de su ciudad con el reino de Cerdeña (Vannini, 1980: 445). Llegan

a Venezuela también las víctimas de la represión de los motines de 1820, 1821 y 1831 (Vanini, 1980: 493).

Los primeros ejemplos de inmigración laboral remontan a la segunda mitad del siglo XIX, cuando empiezan los contrastes entre los dos países. Ferdinando Ramognini escribe —por orden del ministro del Interior, en una comunicación el 10 de agosto de 1879— a los Prefectos del Reino, poniendo en guardia a las autoridades de la Seguridad Pública y a los emigrantes hacia quienes hacen falsas promesas de un nuevo paraíso terrenal. «Il Ministero non saprebbe consigliare alcuno a partire per il Venezuela. Lo stato igienico, economico, tellurico, ecc. di quella Repubblica non presenta agli agricoltori qualche prospettiva di fortuna, anzi si deve ritenere precisamente il contrario» (Archivo del Estado de Salerno, c. XV, f. 19). El prefecto Ramognini va más allá. En la circular invita explícitamente a tomar contacto

col direttore di qualche giornale diffuso e accreditato della provincia per la pubblicazione di un articolo, nel quale, senza far menzione della presente Circolare e dei consigli del Governo, che debbono rimanere segretissimi, premesso un breve cenno sul contratto in parola, indicando specialmente che gli emigranti ricercati non possono essere che agricoltori, che i Consoli del Venezuela debbono spiegare agli emigranti, prima che firmino una dichiarazione di accettazione, le condizioni che sono loro imposte dalle leggi del Venezuela e dal contratto Rigo, si dissuadessero i contadini ad emigrare a quella volta, perché le condizioni locali non presentano loro alcuna buona prospettiva (Archivo del Estado de Salerno, c. XV, f. 19).

La última indicación a los prefectos del Reino atañe expresamente a la actividad de instituto y aclara que «se poi alcuno si presenterà alla S. V. per avere ulteriori informazioni o per chiedere un consiglio potrà dire francamente che dalle relazioni fatte al Governo dagli agenti consolari si desume che l'emigrazione al Venezuela non promette nulla di buono» (Archivo del Estado de Salerno, c. XV, f. 19).

En los años en que crecen los flujos migratorios masivos hacia Estados Unidos, en el norte del continente americano, y Argentina y Brasil, en el sur, muy pocas personas emigran a Venezuela. El objetivo de esta intervención no es explicar completamente las motivaciones que llevan los italianos a cruzar el océano en busca de fortuna en otros países, y no en Venezuela. Solo se quieren indicar tres posibles causas. En primer lugar, el carácter de la propiedad de la tierra de tipo latifundista, el modelo primario exportador y la condición de “dependencia funcional” entre los polos extremos del sector agrícola, y las condiciones de vida de los campesinos pobres en el campo venezolano. En segundo lugar, la colonización de Venezuela depende directamente de la naturaleza del territorio federal que se extiende desde lo alto de la Cordillera de Mérida hasta la selva pluvial del Territorio Federal Amazonas y del Estado Bolívar, en el delta del Orinoco. Al final del siglo XIX y hasta hace muy poco, el peso demográfico se ha concentrado en las zonas de la costa y en las más ricas del país, dejando aislados los territorios internos, las montañas y los vastos altiplanos de las regiones centrales. En tercer lugar, Venezuela solo alcanza su nivel de desarrollo industrial a mitad del siglo XX, conservando hasta ese momento una estructura económica prevalentemente agrícola y con características arcaicas por lo que concierne a los contratos y las relaciones de producción (D'Angelo, 2013:

123-124). Por último, hay que subrayar otro elemento. Surge un comportamiento hostil hacia la inmigración en Venezuela —y en especial hacia la italiana— al que *La Tribuna Liberal* pone voz y letra. El periódico caraqueño en junio de 1877, por ejemplo, publica algunos artículos contrarios a la inmigración. Las actividades que desarrollan los inmigrantes que llegan al país y su inserción en sectores no agrícolas son el objetivo de las polémicas. En el número del 19 de junio un apartado titulado *Italianos* (Anónimo, 1877) protesta por la invasión de buhoneros que visitan las empresas agrícolas del interior del país, ofreciendo baratijas y perjudicando el comercio local. Pocos días después el mismo diario utiliza un argumento que está en contra de la inmigración europea y defiende a la que procede de las Islas Canarias, porque los europeos, especialmente los italianos y los franceses, llevan consigo no solo técnicas agrícolas e industriales más avanzadas, sino también la experiencia en la lucha social y política del Viejo Continente. En este contexto, la desconfianza de las clases dominantes hacia la expresión política de la modernización completa el cuadro de oposición estructural hacia cualquier tipo de transformación de la sociedad tradicional (Pellegrino, 1989: 117).

Hasta la segunda guerra mundial se encuentran dos tipos de migrantes italianos, que muestran características muy diferentes. Por un lado, los buhoneros, la inmigración pobre que no se integra a la población venezolana; por el otro, un grupo de italianos que llevan a cabo actividades artesanales o comerciales o primeras formas proto industriales (Palenzona, 1967: 49; Aliprandi, 1931).

La segunda guerra mundial representa un cambio en la historia de la inmigración en Venezuela. A partir de la mitad de los años cuarenta el número de extranjeros que llegan al país crece respecto al del período de entre guerras. Son especialmente inmigrantes de origen europeo.

La cantidad de italianos que se dirigen al país caribeño aumenta y solo a partir de la posguerra se puede hablar realmente de emigración de masa hacia Venezuela. Las autoridades italianas incentivan el fenómeno mostrando un comportamiento muy diferente respecto al de los años anteriores, como por ejemplo a la oposición mostrada con la circular Ramognini. A finales de los años cuarenta Attilio Rompietti —funcionario del Ministerio para el África Italiana, nombrado por el Instituto Agronómico de Florencia y experto en problemas de colonización agrícola— prepara un informe sobre las condiciones socioeconómicas de Venezuela que valora la posibilidad de desarrollar aún más la emigración hacia el país.

El informe subraya las grandes posibilidades para desarrollar la agricultura y el ganado venezolano en tres áreas bien precisas del país, todas situadas al norte del río Orinoco: las llanuras costeras, las regiones de los altiplanos y las grandes llanuras al sur de estos, los Llanos. Hacia estas zonas se orientarían los flujos migratorios italianos, destinados según las autoridades italianas y venezolanas a integrarse en la agricultura y la ganadería y a contribuir en el proceso de colonización deseado para el país latinoamericano (Rompietti, 1953).

Del mismo modo, Venezuela trabaja para que el flujo de inmigrantes italianos sea siempre más numeroso. Se crea un Comité pro-inmigración italiana «que se ocupará de las gestiones conducentes a la venida al país de inmigrantes de esa nacionalidad especializados en labores agrícolas» (Di Bella y La Roche, 1984: 42).

Después de la Segunda Guerra Mundial la inmigración laboral italiana sufre cambios. Se pasa de poco más de dos mil personas en 1947 a más de ocho mil en 1948, a más de quince mil en 1949 y se superan los diecisiete mil en 1950. Con los años cincuenta inicia la fase más intensa de la inmigración italiana.

La dictadura de Marcos Pérez Jiménez individualiza en la presencia de extranjeros y, en especial de los italianos, un elemento primordial para su proceso de modernización y de transformación en el país (Aguilar *et al.* 1990: 155). El número de los italianos llegados al país es de casi trece mil en 1951, casi veintiún mil en 1952, veinticuatro mil en 1953, veinte mil en 1955, más de veintidós mil en 1956 y casi veinte mil en 1957. Cuando cae la dictadura ya han entrado en el país 183.734 italianos en nueve años: una media de más de veinte mil personas por año.

Los emigrantes italianos encuentran una opinión pública muy favorable a su presencia en el país. Arangueren, periodista de uno de los mayores periódicos de la capital, señala la afinidad de los italianos con las poblaciones locales, basada en el trabajo, la ausencia de prejuicios raciales y un pasado común de pobreza (Arangueren, 1947). De la misma manera, otro reportero, Luis Alberto Rodríguez, escribe que el italiano «represent[a...] el inmigrante ideal para estas tierras de América. Raza fuerte, de reconocida laboriosidad, de vida sana y hábitos sencillos, garantiza en virtud de estas condiciones una rápida asimilación» (Rodríguez, 1947).

Se podrían señalar muchos otros testimonios que, durante esos meses, enaltecen la presencia italiana en Venezuela (Paul, 1951: 6; Amado Rojas, 1947; Roman, 1947). Sustancialmente todos subrayan tres elementos principales:

1. Son latinos, como los venezolanos, además de que profesan las mismas creencias.
2. Se trata de una inmigración sin casi ninguna carga ideológica [...].
3. Producto de la postguerra Italia fue el país más golpeado por el caos y la miseria en la que queda sumergida al finalizar la misma. Por lo tanto, difícilmente ese gran contingente de ciudadanos italianos podía tener aspiraciones diferentes a un lugar tranquilo, en prosperidad y con facilidades laborales (Di Bella, La Roche, 1984: 77).

Entre 1956 y 1958 finaliza una primera etapa de la emigración italiana a Venezuela. La derrota de Marcos Pérez Jiménez puede ser tomada como término *ad quem* de esta fase. El dictador había establecido una relación estrecha con la comunidad italiana (Arismendi, 1957) que gozaba de amplia libertad para crear sus propias actividades económicas. La restricción de los ingresos solicitada al final de la dictadura por la Junta Patriótica, en un primer momento, y por el gobierno de Rómulo Betancourt, después, señala una rápida flexión de los movimientos migratorios entre los dos países y un estancamiento posterior.

Una primera generación de emigrantes en América Latina

- Allora lei è nato emigrante?
- No, io sono nato cittadino americano. Sono diventato emigrante quando sono venuto qui. Ma sono nato cittadino americano, proprio come Bush [riferendosi a George Bush padre]. Io non saprei più dire di quale nazionalità sono. Sono nato negli Stati Uniti, poi 11 anni di Africa, poi 42 che sono qua. Ho due passaporti, quello venezolano e quello statunitense, e forse un terzo, quello italiano.

Así respondía a una de mis preguntas Domenico Di Lorenzo, a quien todos llamaban Mimì, emigrante de un pueblo de la provincia de Salerno, Sicignano degli Alburni. Mimì fue el primero, después de la Segunda Guerra Mundial, en buscar fortuna y bienestar en Venezuela junto a un grupo de paisanos. Estos constituyeron el “pequeño universo originario” de mis estudios sobre las corrientes migratorias italianas hacia el país caribeño. Los testimonios recogidos representan una ocasión única para encontrar una “primera generación” de emigrantes, que se instala en un país donde casi no existe una colonia estable y organizada de connacionales.

«La nostalgia è una fantasia. La vera patria è quella che ti ha dato l'avvenire e il benessere, che ti ha fatto vivere bene».

Así se expresa Anna Calabrese de Di Lorenzo, una mujer pequeña y fuerte que en 1953 se casa y realiza su luna de miel en la primera clase de un barco que la lleva a Venezuela, país al que su marido emigró cuatro años antes. Son las palabras que completan la respuesta a la pregunta de «si se siente aún italiana», a la que había respondido con un «sí» moderado rápidamente con un «ma neanche ho tanta nostalgia». Después la conclusión de la que se hablaba antes: una mezcla de sabiduría y resignación; de aceptación de lo que ha conseguido construir en su vida junto a su marido. Una respuesta “intelectual” que da poco espacio al sentimiento y que parece contrastar con la respuesta a otra cuestión, cuando juzga que su integración ha sido escasa. Anna no se ha adaptado del todo a Venezuela; es más, con el paso de los años, el final de la actividad laboral de Mimì y los achaques que la obligan a quedarse en casa le han construido su pequeño universo, constituido por su casa y poblado casi siempre por las mismas figuras familiares. Incluso ha olvidado el poco español aprendido para enfrentarse a la nueva vida, para dar paso a una mezcla de italiano y español, que se libera solamente cuando habla en italiano con los hijos o con algún familiar que la visita. Aun así, está convencida de que, llegando a Venezuela, «ha guadagnato una vita: momenti belli e momenti pieni di preoccupazione». La de Anna es la respuesta más racional que he escuchado: una contestación que en su totalidad se enfrenta a la realidad que ella y su marido han querido y construido, conscientes de que ha valido la pena soportar tantos sacrificios para alcanzar las condiciones en las que se encuentran, pero que Anna junto a Mimì no volverían a hacer o intentarían evitar.

En el lado opuesto se encuentra Romano D'Angelo. Hermano de Mimì Di Lorenzo, es el último hijo del segundo matrimonio de la madre. En total son siete hermanos, seis varones y una hembra; cinco de los varones emigran a Venezuela. Romano representa el estereotipo del inmigrante que ha conseguido integrarse perfectamente en la realidad venezolana. Sigue una vida sustancialmente diferente a la de muchos otros representantes de la muestra: primero trabaja en Caracas, después de siete años, en 1959, deja su ocupación en fuentes de soda para convertirse en el chófer del director de una industria petrolera. A continuación, abandona definitivamente la capital para trasladarse a Oritupano en el Estado Monagas, muy cerca de El Tigre, localidad del interior de Venezuela en la que encuentra a su mujer, Yira Pérez.

Romano está solo, ha cortado los vínculos con su familia de origen y con los paisanos, y vive como nacionalizado junto a estadounidenses que dirigen la compañía y a venezolanos que trabajan como obreros. Hasta 1978 es empleado, primero en Oritupano y sucesivamente en Anaco. Mientras tanto se ha casado, ha comprado casa y han nacido sus tres hijos: Flora, Romanito y José.

Vuelve a Italia en 1965. Lleva lejos de ella casi doce años y vive separado de su comunidad de origen desde hace seis. Encuentra “su” país cambiado, pero la situación económica le parece

aún inferior a la venezolana. «Noi stavamo in condizioni economiche migliori», así me dice en la entrevista. No tiene mucha importancia si el “noi” (nosotros) se refiere a una opinión expresada ya en 1965, o viene dada después de 25 años vividos en el país caribeño. Romano quiere decir “nosotros los venezolanos”, integrándose así completamente en el país que lo ha acogido y sintiendo que en algunas ocasiones aún pertenece también a otra patria, «quando vi sono cose buone in Italia».

Sin lugar a dudas, este es un ejemplo de inserción rápida y total. Su testimonio es también uno de los más brillantes sobre la condición económica de su familia y de su pequeño pueblo. Romano comenta que de la infancia vivida en su pueblo «tutto ciò che posso ricordare sono i giochi. Tutto ciò che ricordo era miseria che in quel momento non riconoscevo e che oggi comprendo. Per me, in quell'epoca, era una cosa normale».

Por el contrario, muy diferente es el grado de integración mostrado por otros inmigrantes, como lo es también su manera de expresarlo. En general, «el sueño que jamás se olvida» es el de regresar a Italia, señal de un claro malestar profundo y duradero. Solo pocos entrevistados afirman que no han pensado nunca en la repatriación, ni sabemos si la mayoría de ellos se han insertado en la sociedad completamente. Los demás inmigrantes viven su condición con más dolor, incluso después de muchos años desde su partida; la esperanza de la repatriación se mantiene a pesar de que esta signifique enfrentarse a nuevas dificultades económicas y sentirse extraño en la propia patria.

Domenico Vecchio, con cincuenta y seis años en 1991 y camionero de profesión, afirma que se siente italiano, que no se ha integrado en la sociedad venezolana y que tiene la intención de volver a Italia. A su edad, cuando hubiera sido el momento de recoger éxitos más que hacer proyectos, comenta que «vorrebbe ancora ottenere tutto». Los casi treinta y cinco años de emigración le han dejado poco o nada positivo, únicamente una sensación de incertidumbre respecto a la utilidad de los sacrificios afrontados («Chi lo sa se ne è valsa la pena»). Dice que aún no ha regresado a causa de la enfermedad de su mujer, pero una respuesta anterior me indicó que no fue el único motivo.

En 1979, después de veintitrés años, vuelve a Italia para pasar un período de vacaciones. El impacto es duro: «Non conoscevo più niente». No pretende expresar un sentimiento de extrañeza hacia las personas o hacia sus paisanos emigrantes que, como él, abandonaron sus pueblos para dirigirse a otros países o incluso al norte de Italia. A su llegada, Domenico no reconoce nada, ni a las personas ni los lugares —su pueblo o los otros sitios de su juventud— que han cambiado por el estallido económico de los años sesenta. Las dificultades financieras y de salud, o quizás el miedo, hacen que se vea el regreso a Italia como una segunda emigración.

El sentirse extranjero es algo común en muchos de los emigrantes entrevistados. Todos encuentran diferencias entre el país que dejaron y el que han encontrado a su regreso. Dichas desigualdades crecen cuanto más mayor es el tiempo de separación.

Benito D'Angelo regresa por primera vez en 1961, después de once años de emigración; la segunda en 1965 con la intención de quedarse en Italia definitivamente. Sin embargo, ve que todo ha cambiado y después de un año decide volver a Venezuela.

Pasquale D'Angelo viaja varias veces a Italia, la primera vez después de veinte años, en 1975. Ya en ese momento «quasi niente è più lo stesso. Gli italiani hanno perduto sensibilità, non c'è più fraternità ed è subentrata molta freddezza». Nota, quizás inconscientemente, la transformación de la sociedad italiana, la pérdida de las características pertenecientes a las

comunidades campesinas y su transformación en una fría sociedad de masas, el paso de la pequeña comunidad a la gran sociedad (Tönnies, [1887] 1963).

Pietro D'Angelo proporciona una clave de interpretación muy interesante. En 1970 regresa a Italia para asistir a la boda de su hermana y decide quedarse en la patria. Invierte parte de sus ahorros en la compra de terrenos, tal vez más para contentar a su padre —que hubiera querido un hijo “arraigado” en la tierra de sus antepasados— que por intención propia. Sin embargo, a finales de año decide volver a Venezuela.

In Italia non potevo vivere, altrimenti sarei impazzito. Mio padre voleva che io facessi il contadino, come lui. Ma l'ambiente di Castelluccio era così misero e ristretto. Io ero abituato a un altro tenore di vita, ad avere contatti con professionisti. Non potevo accettare di rimanere fermo agli anni '40 e '50. Volli tornare in Venezuela perché lì ero un signore e qui un cafone.

Pietro refleja un segundo plano de lo difícil que resulta quedarse en Italia: la vida de la metrópoli. Confiesa que ha vivido bien y que se ha divertido («Era una vita libera. Non avevo intenzione di sposarmi, avevo un po' di soldi, ero giovane. E la vita di Caracas era tranquilla»); que ha trabajado mucho, pero que cuando terminaba salía a divertirse con Giulio Di Mare, aprovechando las atracciones que la ciudad ofrecía a dos jóvenes como ellos. Los otros emigrantes procedentes de Sicignano llevan una vida más tranquila, menos dedicada a la diversión y centrada en la “misión” que cada uno de ellos tenía: conseguir dinero para regresar a Italia. Aun así, no es difícil imaginar que la vida de la gran ciudad los haya sorprendido a todos y les haya manifestado lo que casi todos se negaban a admitir: habían emigrado huyendo de la miseria. No solo de la miseria económica que marca duramente a la Italia de la posguerra, sino también de la civil, a la de los pueblos retrasados donde se vive con sufrimiento y donde el campesino vive una existencia sin esperanza.

Los emigrantes encuentran al otro lado del océano una sociedad distinta, que sigue el modelo norteamericano de “sociedad opulenta”, de consumo de masas, donde todos los que no tienen acceso al mercado —por decisión propia o por imposibilidad— se quedan al margen. Esta impresión es demostrada por las palabras de Anna Calabrese. Anna posee un alto grado de instrucción (es maestra de educación primaria); conoce lo que es vivir en las grandes ciudades porque lo ha hecho en Milán, donde habitó un hermano piloto de la aeronáutica militar italiana; es hija de un empleado ferroviario y no tiene orígenes campesinos. Ha trabajado, algo que no es muy común para una joven italiana de la época. Aun así, cuando en 1953 se traslada a Venezuela recién casada, a Anna le llaman la atención dos peculiaridades aparentemente de poca importancia. La primera es la presencia en todas las casas, incluso en las más humildes, de la nevera; en segundo lugar, confiesa, es que le «è parso strano che i venezolani, per fare due quadre prendano l'auto». Anna no ha vivido exclusivamente en uno de esos pueblos que constituyen el “hueso” del sur italiano, como lo define Manlio Rossi Doria (2005): la parte más áspera y dura, resistente a los cambios, cerrada y conservadora de las formas de vida arcaicas. Pero ella se sorprende del comportamiento y del estilo de vida de los caraqueños. Si son distintos y distantes de los modelos de Anna, imaginemos cuánto lo son de los otros paisanos que solo han vivido en su pequeño pueblo.

Por tanto, es difícil definir las características de la integración en Venezuela, si llega a ser total

o si simplemente constituye la aceptación de una necesidad de la propia existencia. También es complejo comprender si la pena por la patria lejana es real o solo un intento extremo para no sentirse completamente apátrida —en la imposibilidad de vivir en el país que los acoge de forma “no provisional”. Por último, parece que los inmigrantes lloran por una patria que ya no existe, que se ha transformado y que hoy es muy distinta, pero que en su recuerdo permanece como un calco romántico de una “edad dorada”, la de su infancia y juventud. En definitiva, sin que surja una contradicción se puede afirmar que los inmigrantes consideran que la propia integración es buena, pero que al mismo tiempo siguen unidos al deseo, al “sueño” del regreso.

La segunda generación entre sentimiento de extranjería e integración

Un segundo aspecto muy importante en la integración en Venezuela es el que concierne a los hijos de los inmigrantes procedentes de Sicignano. Parece que ellos también viven a caballo entre el mito del regreso y la necesidad de crear una cotidianidad en el país caribeño. En algunos casos esta condición ha sido aceptada, en otros —tal vez la mayoría— coexisten aspectos diferentes en una mezcla de integración y de unión con la tierra; un tercer y último grupo está formado por quienes se sienten totalmente alejados de la tierra de sus padres.

Me comenta el primogénito de Mimì Di Lorenzo: «Io non sono né italiano né venezolano. Io sono figlio di emigranti». Una respuesta que refleja totalmente el estado dividido de un hombre que desde la adolescencia ha festejado cada fin de año con el deseo de «el año que viene a Italia». Ha vivido siempre esperando el momento de la repatriación, se le desaconsejaba crear amistades y aún más enamorarse porque «presto avremmo dovuto abbandonare il paese». También su hermana, tres años menor, guarda un recuerdo nítido y doloroso de su infancia. Cuando le pido que exprese su opinión sobre las condiciones económicas de la familia de origen me responde: «Povera» y añade: «Non so, però, se stavamo male o se il problema era risparmiare. Da piccola ricordo di aver sofferto molto per cose che volevo e non potevo avere». Tampoco consigue decir si se siente más italiana o venezolana, declara simplemente que «non ha identità». Por último, cuando le pregunto si ha valido la pena afrontar junto a su familia todos los sacrificios que ha acarreado la emigración, me contesta que «i sacrifici dei genitori li ho dovuti spendere dallo psicologo».

El problema de la familia de Mimì Di Lorenzo es precisamente el ahorro, que se convierte en el objetivo perseguido desde que decidió emigrar. El ahorro, no tanto las ganancias. Así, por ejemplo, Mimì cuenta que, con un solo año de su trabajo de sastre, entre 1956 y 1957, con el dinero guardado pudo comprar un apartamento en Salerno (Italia).

La historia de William y Angela es interesante ya que muestra las dificultades de dos “hijos de emigrantes” ante la decisión perenne de regresar. Cada año la esperanza de la repatriación se retrasa al siguiente y la proyección de un futuro incierto impide a los dos jóvenes vivir el presente: frecuentan escuelas italianas, en la familia se habla prevalentemente, si no exclusivamente, italiano, no están bien vistas las amistades que se romperían en el caso de la repatriación y se evitan gastos superfluos y los que no respondan al objetivo que la familia se ha propuesto. Aun así, en 1960 viajan a Italia para conocer a la familia y vuelven en 1968: evidentemente los gastos para fortalecer el sentimiento italiano no son superfluos, sino un elemento esencial de la “estrategia migratoria”. Esta vivencia es una de las historias “límite” que he recogido en Venezuela, es el relato de quien ha pasado factura a un largo período de incertidumbre.

Italo y Nunzio son los hijos de Oreste Di Mare. En algunos aspectos representan el polo opuesto de la situación experimentada por William y Angela. Ambos afirman que no se sienten italianos y que les parece poco importante si sus hijos se considerarán totalmente venezolanos o no. Además, han ido a Italia solo una vez, cuando eran pequeños y únicamente el mayor, Italo, comenta que le sorprendió “todo” lo que allí vio. Es fácil creer que un niño de ocho años pueda experimentar una reacción eufórica ante todo lo que descubre. El menor, que en el momento del viaje tenía cinco años, únicamente recuerda una excursión a Capri. Por lo demás no han mantenido más contactos con Italia, ni con la comunidad italiana en Venezuela. La madre, Carmen Sambrano, es venezolana, pero este elemento, que también se da en otras parejas, no es suficiente para comprender la distancia entre los dos jóvenes y la patria de su padre. Con toda probabilidad es ese sentirse extranjero en el propio país que se transparenta en las respuestas del padre, como ya se ha comentado, lo que marca la separación. En otras palabras: lo que viene cultivado y vivido como un valor tiende a perder importancia, lo que demuestra lo extremadamente complejo que es la relación entre el *ius sanguinis* y el *ius loci*.

La historia de Vincenzo Di Mare y de sus tres hijos es también emblemática y en ella se entrelazan varios elementos interesantes. En primer lugar, Vincenzo sigue sintiéndose italiano, se ha casado con una chica de Torre Annunziata, en Nápoles; en 1974 decide repatriarse, pero al año siguiente vuelve a Venezuela porque en Italia «non mi sono trovato», y después de esta determinación, adquiere la nacionalidad venezolana. Afirma que su integración en el país es óptima y que solo habla el dialecto con la familia. Lo único que echa de menos de su país es «mia madre, ma è morta».

Los tres hijos se adaptan al paso del tiempo y también la condición de Vincenzo y su familia: Antonio tiene veintitrés años, dice que se siente italiano y que en su familia se habla italiano y español. No dialecto, como afirma su padre. Sería interesante profundizar su conocimiento lingüístico para saber hasta qué punto habla italiano realmente. Afirma que su integración es muy buena, pero añade «non con i venezolani» por su distinta forma de pensar, y que para él es muy importante que sus hijos también se sientan italianos. Por el contrario, su hermana Pasqualina tiene veintiún años, estudia pedagogía en la universidad y habla solo español, incluso en casa. Ya esto es un elemento que hay que destacar, porque la madre Carolina Gallo admite que en familia siempre se habla dialecto. Da la sensación de que la joven, como también la más pequeña de los hermanos, tiende a esconder esta importantísima peculiaridad. A diferencia de su hermano mayor, Pasqualina no piensa ser italiana y no considera relevante que sus hijos sientan que proceden de otro país; es por eso que tal vez omita el uso del dialecto en las conversaciones familiares. La tercera hija, Claudia, nace en 1975 cuando Vincenzo ha decidido volver a Venezuela y pedir la nacionalización. Es, en buena parte, “hija de Venezuela”: ya no es “hija de emigrantes”, sino de padres que han decidido conscientemente dónde vivir. Claudia no se acuerda del viaje a Italia en 1981, cuando tenía seis años, lo que representa otra diferencia respecto a sus hermanos mayores, que al menos tienen un pequeño recuerdo del vínculo de sus padres con la madre patria. Aunque ella no se considera italiana, se ha integrado perfectamente en la sociedad en la que vive y estaría contenta si sus hijos se sintieran simplemente venezolanos.

Los tres jóvenes Di Mare atraviesan las distintas fases de la vida de su familia: poco a poco van pasando los años, el vínculo con Italia se debilita, se hace más borroso. Los jóvenes experimentan que cada vez más pertenecen a una “nueva patria” y tienden, incluso con su com-

portamiento, a recalcar esta condición. De hecho, es muy probable que en la familia se hable dialecto, como afirman los padres y solo en parte el hermano mayor, pero este comportamiento se autocensura, se esconde al entrevistador, ya que podría representar un aspecto que se pretende ocultar.

En general, la segunda generación considera que la propia integración es buena u óptima; más del 60% de los entrevistados declara que habla exclusivamente español, el 26% italiano y español, el 13% también dialecto. Poco más del 50% nunca ha estado en Italia, solo una vez o no recuerda nada del viaje; el 43% de los cuestionados dice que se siente italiano y el 26% solo en parte, una «no sabe» y otra se considera, como hemos visto, «hija de emigrantes», cinco de estos (el 22%) niegan cualquier vínculo con Italia. Incluso si se examina el deseo que los propios hijos sigan sintiéndose italianos, la situación es bastante similar (más del 50% afirma que no estaría contento si sus hijos se consideraran exclusivamente venezolanos, el 13% dice que sí y para el 26% el problema no tiene ninguna importancia) a algunos casos, ya mencionados, de cambio de opinión (como es el caso de las tres hijas de Vincenzo Di Mare). En relación con esto, es muy significativa la respuesta de Italo Abete: «È un problema loro. È un problema mio, invece, farli sentire italiani».

Antonio Scocozza —nacido en un pequeño pueblo del interior del sur de Italia, llegado a Venezuela cuando tenía cinco años, regresado a Italia para cumplir los estudios de liceo y universitarios, estudioso de la lengua y de la cultura hispanoamericana— siempre sostiene que él tiene una *patria* y una *matria*, Italia y Venezuela, y que agradece a las dos porque le permitieron vivir bien y desarrollar sus deseos. Un caso de doble “nacionalidad”, de doble sentimiento de gratitud.

En muchos otros casos no fue así: los migrantes italianos y sus hijos tenían una *patria* y una *matria*, pero ellas nunca se habían casado y seguían siendo dos familias separadas.

Bibliografía

- AGUILAR, S., CALZADILLO P., DÁVILA D. *et al.*, 1990, "La inmigración italiana y el plebiscito de 1957", *Ensayos históricos. Anuario de estudios hispanoamericanos*, 2, pp. 153-175.
- ALIPRANDI, E., 1931, *Gli italiani in Venezuela*, Caracas, Casa de Especialidades.
- AMADO ROJAS, D., 1947, "Bases de un funcionamiento de un plan migratorio", *El Nacional*, 6 de septiembre, p. 8.
- ANÓNIMO, (1877), *La tribuna liberal*, 19 de junio.
- ARANGUEREN, J.M., 1947, "Inmigrantes", *El Universal*, 4 de marzo.
- ARCHIVO DEL ESTADO DE SALERNO, *Fondo Prefettura. Archivio di gabinetto*, c. XV, f. 19.
- ARISMENDI, J. L., *Venezuela: ieri e oggi*, Roma, Banco di Roma.
- D'ANGELO, G., 2013, *Pan & cambur. La inmigración italiana en Venezuela*, Bogotá, Planeta.
- DI BELLA, M. A. y LA ROCHE, E. M., 1984, *Las inmigraciones italianas y el proceso de modernización de Venezuela en el periodo comprendido entre 1948-1958*, Caracas, s.e.
- PALENZONA, M., 1967, *La colonia italiana in Venezuela con particolare riguardo alla sua funzione nell'economia del paese*, Milano, s.e.
- PAUL, L. A., 1951, *Italia y Venezuela. Contacto espiritual e histórico*, Caracas, Ávila Gráfica.
- PELLEGRINO, A., 1989, *Historia de la inmigración en Venezuela. Siglos XIX y XX*, Caracas, Academia Nacional de Ciencias Económicas-Editorial Metropolis.
- RODRÍGUEZ, L. A., 1947, "Algunos aspectos del problema inmigratorio", *El Nacional*, 7 de septiembre.
- ROMAN, J. I., 1947, "El problema migratorio en Venezuela", *El Nacional*, 31 de agosto, p. 4.
- ROMPIETTI, A., 1953, "Relazione", en Ministero per gli Affari Esteri (editado por), *Indagini preliminari sul problema dell'emigrazione agricola in America Latina*, Firenze, Vallecchi.
- ROSSI DORIA, M., 2005, *La polpa e l'osso. Agricoltura risorse naturali e ambiente*, ed. de M. Gorgoni, Napoli, L'ancora del Mediterraneo.
- TÖNNIES, F., [1887] 1963, *Comunità e società*, Milano, Comunità.
- VANNINI DE GERULUWICZ, M., 1980, *Italia y los italianos en la historia y en la cultura de Venezuela*, Caracas, U.C.V.

MARCO KUNZ

Université de Lausanne

Travesías extrañas: cruces literarios de la frontera norte de México

Emigrar suele ser un proceso de extrañamiento inicial seguido de una resituación progresiva en que el individuo se ve primero marginado, extranjerizado, expulsado hacia la periferia, para después paulatinamente tratar de aclimatarse en el nuevo entorno y acercarse poco a poco al centro de la sociedad de acogida, empeño que a menudo queda detenido a medio camino o fracasa por completo. El migrante deja atrás su núcleo familiar, su idioma, su red de contactos, su posición social y se enfrenta a una realidad cotidiana desconocida, a veces hostil, en que mucho le resulta extraño y que por ello lo obliga a cuestionar su concepto de normalidad, a repensar y reorganizar sus hábitos mentales, sus valores y su manera de interactuar con los demás. Su contacto iniciático con la extrañeza de todo lo que lo rodea en el extranjero suele empezar en la frontera, obstáculo que tiene que superar antes de poder empezar una nueva vida al otro lado. En los viajes de migrantes en busca de trabajo en otro país, el cruce de la frontera, en condiciones legales o clandestinas, es un momento particularmente tenso e impactante que en la literatura se representa a menudo con procedimientos que transgreden los límites de la objetividad realista. En este artículo comentaré tales representaciones extrañas y maravillosas de travesías de la frontera norte de México, narradas en una selección de novelas y cuentos de autores mexicanos y chicanos, entre otros Luis Spota (*Murieron a mitad del río*, [1948] 1987), Juan Rulfo ("Paso del Norte", [1953] 1986), Miguel Méndez ("Juanrobado" [1984] 1991 y *Peregrinos de Aztlán* [1974] 1989), Carlos Fuentes (*La frontera de cristal* [1995] 1996), Luis Humberto Crosthwaite (*Instrucciones para cruzar la frontera*, 2002), Édgar Omar Avilés ("Indocumentado", [2003] 2015) y Heriberto Yépez (*Al otro lado*, 2008).

Extrañeza lingüística

El primer grado de extrañamiento se experimenta como una desubicación lingüística del migrante, debida tanto a las variedades de su lengua materna que se hablan en la zona fronteriza como al contacto con idiomas extranjeros, que aumenta la sensación de desorientación del migrante y que puede ir del simple desconocimiento de una variante diatópica o sociolectal

hasta la normalización de la agramaticalidad. Ya en la primera novela chicana, *Las aventuras de Don Chipote o Cuando los pericos mamen*, de Daniel Venegas ([1928] 2000), la incompreensión de su propia lengua le causa un sentimiento de extrañeza al migrante mexicano, pues no comprende la jerga en que le habla un “cuico” (i.e. un policía) de Ciudad Juárez al decirle «¿Guasumara con usted?» (Venegas, [1928] 2000: 43), pero sí entiende el puntapié que acompaña la pregunta.

En la novela *Paraíso Travel*, de Jorge Franco ([2001] 2002), que cuenta la odisea de una joven pareja colombiana que ha decidido emigrar clandestinamente a Estados Unidos, los protagonistas se encuentran en la frontera mexicana con unos borrachos que intentan explicarles algo:

Que la clicla, que los rucos, que los morros y los cholos, y los batos y una tecate, que tons qué, que los chilangos, chingas y chingadas, la jaina, la ranfla, por puta y por piruja, que la placa, que todo les vale madre.

—¿Entendiste algo, Reina?— le pregunté.

—Solamente patos, puta y madre— me contestó (Franco, [2001] 2002: 184).

Los mexicanismos incomprensibles para los colombianos se acumulan en un párrafo que no es discurso directo ni indirecto, sino que presenta una especie de resumen y quintaesencia de la incomprensibilidad, pues de lo que se supone que dijeron los interlocutores se aíslan y enumeran sólo los sustantivos desconocidos, creando así un efecto de extrañeza en los lectores que comparten el desconcierto del narrador y su novia. Como falta una parte esencial del enunciado, el conocimiento de este léxico tampoco facilita mucho la comprensión del mensaje, ni siquiera permite saber cuáles son las acepciones en que estas palabras se emplean aquí¹.

Luis Humberto Crosthwaite, en *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002), explica que quien busca trabajo del otro lado tiene que ocultar el verdadero objetivo del viaje: «deberás llevar a la mano una linda historia que contarles, no importa que sea la misma cada vez» (Crosthwaite, 2002: 10). El cruce exitoso de la frontera depende de la deshonestidad estratégica, no del cumplimiento de los requisitos de los *aduanas* o *migra*, es decir, los agentes que se interesan por las mercancías que uno transporta y los de inmigración que someten al candidato a cruzar a un severo y humillante escrutinio, respectivamente. Es una diferencia importante, pues los dos tratan al viajero de manera muy distinta: los primeros suelen ser más indulgentes porque les importan menos las personas que lo que llevan consigo; los segundos, en cambio, los *migra*,

son seres terribles. Auscultan tu mirada intentando encontrar propósitos ulteriores. Quieren quebrarte, quieren hacerte confesar que buscas trabajo pues apenas te alcanza para mantener a tu familia. Quieren tener el gusto de arrojarte a los leones (Crosthwaite, 2002: 10).

¹ He aquí las definiciones de los mexicanismos usados en el párrafo: *clicla* = pandilla, *gang*; *ruco* = viejo, marido, novio; *morro* = joven, chaval, amigo íntimo; *cholo* = miembro de una pandilla juvenil, pobre, amigo; *bato* = hombre, tipo; *tecate* = cerveza de la marca Tecate; *tons* = entonces; *chilango* = habitante del interior del país, en particular de la capital; *jaina* = novia; *ranfla* = viejo coche destartado; *piruja* = prostituta; *placa* = policía; *valerles madre* = no valer nada, no importarles.

Particularmente temibles son los *migra* pertenecientes a una minoría étnica como los *hispanics*:

En caso de enfrentarte a un Migra, pídele a Dios que no pertenezca a lo que en el país vecino se conoce como “minoría”, y de preferencia que no tenga ascendencia latinoamericana: se dice que son los peores porque saben que alguien los vigila para que cumplan cabalmente con su deber (Crosthwaite, 2002: 11).

Estos agentes son guardianes casi kálfianos que vigilan el umbral de entrada a una zona sagrada, «seres omnipotentes, deidades, césares caprichosos capaces de arrojarte de su imperio» (Crosthwaite, 2002: 11), y sólo pasa con su beneplácito quien acepta su autoridad sin rechistar y se entrega a sus extraños designios, incluso a los más absurdos:

Un diálogo típico podría ser así:

—¿Qué trae de México?

—Nada.

—¿Qué trae de México?

—Nada.

—Tiene que contestar “sí” o “no”. ¿Qué trae de México?

—No.

—Está bien. Puede pasar (Crosthwaite, 2002: 11).

Cruzar la frontera se revela así como un acto paradójico: una transgresión legal que, para lograrse, exige la sumisión incondicional a la autoridad que concede el derecho de pasar; pero al mismo tiempo que se respeta este orden estatal arbitrario hay que actuar en contra de leyes mucho más generales, como las de la lógica del discurso en el ejemplo citado, o también contra las normas de la convivencia (p. ej. mentir con éxito para pasar la prueba y ser admitido en el otro lado: la sinceridad puede resultar contraproducente). La transgresión de estas normas es el sacrificio que se debe hacer para mostrar la subordinación a la omnipotencia de los cancheros de la frontera —que en este caso protegerían la frontera del ‘paraíso’ estadounidense contra la entrada de los fugitivos del ‘infierno’ mexicano— y así ganarse el privilegio de su indulgencia.

Muertos vivos

Un grado más inquietante de extrañeza consiste en un sentimiento de devaluación de la vida. La muerte, real en muchos casos, sirve también como metáfora para la experiencia arriesgada y alienadora del migrante que llega a percibirse como una especie de muerto vivo.

En la novela *Murieron a mitad del río* de Luis Spota, el inmigrante mexicano se convierte con el cruce clandestino del Río Grande en «un paria sin defensa, un ilegal propicio a recibir palos y vejaciones; un hombre civilmente muerto» (Spota, [1948] 1987: 13). Cuando Paván, el protagonista, cruza la frontera por primera vez, intenta cavar con sus manos un agujero en la arena del río para esconderse: «“Como los cangrejos”, resopló. “O como un muerto que prepara su propio hoyo”» (Spota, [1948] 1987: 21). Esta «tumba de arena» (Spota, [1948] 1987: 21) es

el primer lugar que lo acoge en el nuevo país. La muerte se le representa como una amenaza que lo acecha cuando siente «un gran pellizco de miedo; supo del riesgo de ser un *mojado*, un inmigrante ilegal. Un hombre fuera de la ley americana, pero dentro de la muerte de las pistolas americanas» (Spota, [1948] 1987: 22).

Cuando, la segunda vez que cruza el Río Grande, encuentra el cadáver de su amigo Lupe, Paván llena un frasco con la tierra ensangrentada para que siga con él algo del amigo que dejó la vida en la tentativa de realizar su sueño americano (Spota, [1948] 1987: 158). Al final de la novela, cuando Paván vuelve a México «apaleado, insultado, explotado» (Spota, [1948] 1987: 234) y reniega de sus ilusiones, estrella el frasco contra las piedras y ve «cómo aquella tierra del *otro lado* —aquella tierra con sangre— se mezclaba con la que aplastaban sus pies» (Spota, [1948] 1987: 236). Para Margarita Cota-Cárdenas, este «gesto de frustración, rabia, e intención [...] es expresión del deseo de reintegrarse a “su tierra, su polvo, sus gentes”» (Cota-Cárdenas, 1989-1990: 82). No disiento completamente de esta interpretación, pero quisiera señalar la ambigüedad de este cierre. Sin duda, varias frases en las últimas páginas se refieren a la alegría de Paván de «encontrarse de nuevo ante algo infinitamente grato y suyo» (Spota, [1948] 1987: 234), su deseo de «largarse cuanto antes; salvar el río que lo separaba de México; vivir de nuevo, en su miseria y su sangre, pero como un verdadero hombre» (Spota, [1948] 1987: 235). No obstante, el frasco roto puede comprenderse también como una sarcástica imagen de un mestizaje póstumo (las tierras de dos países se mezclan de un modo totalmente estéril con la sangre del *mojado*) que ya no le infunden a Paván más sentimientos que un desprecio desilusionado (aplasta la tierra con sus pies), y también como la expresión del abandono definitivo de su proyecto migratorio (llevaba consigo la sangre de su amigo para que el difunto lo acompañara y, de esta forma, asistiera al cumplimiento de su deseo cuando Paván lo realizara), como gesto de resignación y abandono (tira lo único que le queda de Lupe porque ya no tiene ningún valor para él —o porque ya no quiere que lo tenga—, porque desea desprenderse de todo lo que le recuerda la ilusión compartida, porque Lupe murió para nada).

La última frase de la novela, «corrió hasta que el aire comenzó a faltarle» (Spota, [1948] 1987: 236), aunque la carrera frenética de José sea un síntoma de su recién recobrada libertad, no apunta únicamente hacia la esperanza de un nuevo comienzo en México, sino que también parece describir una huida sin meta que termina con el agotamiento y la asfixia físicos que somatizan el estado anímico del protagonista, pues las condiciones adversas que lo sofocaban antes de la emigración no han mejorado entretanto. La ruptura con Texas no implica automáticamente la voluntad de reintegración en la sociedad mexicana, pues ésta lo decepcionó y traicionó tanto —por ejemplo los que asesinaron a Lupe a mitad del río fueron muy probablemente sus compatriotas, y en las secuencias narrativas finales se alude a menudo a la criminalidad de los policías mexicanos— que una verdadera reintegración espiritual ya no parece posible. Si en la emigración José llegó a la conclusión de que «sus peores enemigos habían sido las gentes de su sangre, de su raza, de su idioma y color» (Spota, [1948] 1987: 191), ¿por qué debería ahora reconciliarse con los mexicanos? Su experiencia migratoria no le dio una identidad bicultural ni tampoco fortaleció la original, sino que dañó gravemente su identificación con México y con todo lo que antes de cruzar el río había considerado como suyo. La frontera lo ha dividido sin que se haya formado una nueva síntesis positiva, y aunque en la primera euforia del regreso predominen los sentimientos positivos, José Paván se ha convertido en un extraño en su propio país, ha muerto en cuanto ciudadano mexicano.

La experiencia de la frontera y el retorno al pueblo constituyen también los temas centrales de la segunda parte del cuento “Paso del Norte” de Juan Rulfo ([1953] 1986). Al regresar de su frustrado intento de emigrar a Estados Unidos, el protagonista parece un alma en pena, como los personajes de Comala en *Pedro Páramo*, pues lo primero que dice es «Padre, nos mataron» (Rulfo, [1953] 1986: 138), y a la pregunta del padre («¿A quiénes?»), contesta insistiendo en la primera persona del plural que lo incluye a él también: «A nosotros. Al pasar el río. Nos zumbaron las balas hasta que nos mataron a todos» (Rulfo, [1953] 1986: 138). Aunque la continuación del relato nos permite suponer que el protagonista sobrevivió a la masacre, su empleo del *nosotros* nos muestra que él también se considera muerto (en esto se parece al protagonista de *Murieron a mitad del río* de Spota). Los hechos ocurrieron cerca de Ojinaga, un lugar que se encuentra en la orilla mexicana del Río Grande, enfrente de Presidio, Texas. Los fusilaron con máuseres unos agresores no identificados, que los buscaron con linternas en la oscuridad, sin que se diga quiénes fueron ni por qué lo hicieron: ¿son bandidos que quieren desvalijar a los mojados, o policías de la *Border Patrol* que defienden la frontera contra los intrusos, o rancheiros texanos —*rinchés*, como suena la palabra *rangers* en el español chicano— que se dedican a cazar a inmigrantes? El anonimato de los asesinos y la aparente gratuidad de su crimen dan a la muerte en la frontera una dimensión más universal y absurda, pues no se integra en un sistema de sentido mediante explicaciones que racionalizan sus causas (políticas, económicas, sociales, etc.). Con el carácter incógnito de los culpables contrasta el relato relativamente pormenorizado, de una muerte individual, la de Estanislao, el amigo que acompañaba al narrador («Me dijo cómo estaba el teje y maneje del asunto y nos fuimos primero a México y de allí al Paso», Rulfo, [1953] 1986: 138-139). Al verlo herido por las balas de los asaltantes, el narrador lo arrastró hasta la orilla, preguntándole repetidas veces si todavía estaba vivo, y cuando Estanislao dejó de responderle, intentó reanimarlo hasta la madrugada («Estuve haciendo la lucha por revivir al Estanislao hasta que amaneció; le di friegas y le sobé los pulmones pa que resollara, pero ni pío volvió a decir», Rulfo, [1953] 1986: 139). La agonía de las víctimas, a menudo anonimizadas en las cifras frías de las estadísticas o en rutinarios artículos periodísticos, se narra aquí de una manera típicamente rulfiana, con una total ausencia de manifestaciones explícitas de los sentimientos que tuvo el protagonista en la situación narrada (aunque menciona las balas que lo hirieron en un brazo, no habla de su miedo y dolor). La tragedia individual se produce ante la indiferencia de la naturaleza y la gente que vive cerca del lugar del crimen: «Y se me murió en la orilla, frente a las luces de un lugar que le dicen Ojinaga, ya de este lado, entre los tules que siguen peinando el río como si nada hubiera pasado» (Rulfo, [1953] 1986: 139).

Tras una elipsis temporal de varias horas entre el amanecer y la tarde, aparece de repente, como un fantasma temible, «El de la migración», en un uniforme que el narrador cree del ejército (pues se ven «las aguilas esas», Rulfo, [1953] 1986: 139) y con un pistolón que le infunde respeto al migrante, quien contesta humilde a un interrogatorio que, pese a la situación tremenda, no carece de comicidad:

- ¡Ey, tú!, ¿qué haces aquí?
- Pos estoy cuidando este muertito.
- ¿Tú lo mataste?
- No, mi sargento— le dije.
- Yo no soy ningún sargento. ¿Entonces quién? (Rulfo, [1953] 1986: 139).

El agente de Migración lo trata de manera altanera y humillante hasta convencerse de que no ha matado al muerto. Entonces promete organizar el levantamiento del cadáver («Les voy a hablar a Ojinaga pa que recojan a tu amigo», Rulfo, [1953] 1986: 140), e incluso le da dinero para el viaje de regreso («Tengo ahí una partida pa los repatriados. Te daré lo del pasaje», Rulfo, [1953] 1986: 140), pero le advierte que no vuelva a aparecer por allí («si te vuelvo a devisar por aquí, te dejo a que revientes. No me gusta ver una cara dos veces», Rulfo, [1953] 1986: 140). Ahora bien, al policía no parece interesarle mucho quiénes mataron a los migrantes:

—Entonces han de haber sido los apaches.

—¿Cuáles apaches?

—Pos unos que así les dicen y que viven del otro lado.

—¿Pos que no están las Tejas del otro lado?

—Sí, pero está llena de apaches, como no tienes una idea (Rulfo, [1953] 1986: 140).

El policía debe saberlo mejor, pero se contenta con atribuir el crimen a un chivo expiatorio, los apaches, tal vez por comodidad (¿para qué cansarse investigando una de tantas muertes en la frontera?) o indiferencia (¿qué le importan los desconocidos que cada noche intentan cruzar el río?), tal vez por connivencia (¿le agrada que otros hagan lo que la ley le prohíbe a él?) o incluso complicidad (¿sería posible la impunidad de los crímenes cometidos contra los emigrantes sin la corrupción de las autoridades?).

Mientras que Spota y Rulfo respetaron los límites de la verosimilitud que les imponía la estética realista, Édgar Omar Avilés optó en su cuento “Indocumentado” ([2003] 2015) por un tratamiento fantástico de la desolación del migrante. El yo-narrador es un michoacano que pasa la frontera de Arizona por un agujero en el alambrado, sin otras pertenencias que sus sueños y unas fotografías de las personas queridas. El pollero que llevó a los migrantes hasta allí les advierte: «¡Córranle con todo!, que si no, me los matan, y lo peor es que después deportan el cuerpo» (Avilés, [2003] 2015: 176). Una vez en Estados Unidos empiezan los problemas: lo rechazan en todos los lugares negándole bebida, comida, trabajo e incluso limosna por no tener papeles, ni siquiera le permiten comprar algo por su poco dinero. Sin documentos es una no-persona, un paria repudiado por todos, y se pregunta asombrado «¿Dónde están los miles de indocumentados que se supone viven de este lado?» (Avilés, [2003] 2015: 177). Tras un mes de errancia lo ataca un viejo amnésico que lo deja inconsciente con una pedrada en la frente y le roba las fotos. A partir de este momento, comienza a olvidar casi todo lo que lo define, hasta los nombres de su madre, su hermano y su novia; pierde, pues, todos los vínculos sociales con su origen familiar y apenas recuerda quién es y quién fue antes de cruzar la frontera fatídica. Ahora lo tratan como si no existiera, como si fuera el fantasma invisible de un vagabundo muerto: no le responden, no lo perciben, ni siquiera las palomas reaccionan a sus gritos, nadie se molesta cuando se desnuda y orina frente a todos, y ya no se ve reflejado en los espejos, síntomas alarmantes de su ya muy avanzada desrealización. Pierde la noción del tiempo y se siente cada vez más confundido y desorientado, sin entender lo que le pasa y con miedo de perder también los últimos restos que quedan de él. El punto más bajo del proceso de migración equivale a la casi total aniquilación del individuo en cuanto persona social y en cuanto sujeto dotado de una memoria en que se fundan sus señas de identidad.

El regreso a la vida y la reconstrucción de la identidad empiezan cuando se encuentra con un joven que le recomienda recuperar sus fotos o conseguir otras, lo que provoca una reacción violenta inmediata del narrador: «No aguanté el estrés, la melancolía, el odio o algo así. Y le lancé un puñetazo con un clavo de vía de tren que siempre cargaba. Se retorció y quedó inmóvil. Le arranqué sus fotos» (Avilés, [2003] 2015: 178-179). Con eso resucita como persona visible, aunque sigue siendo un paria: vuelve a ver su reflejo en los espejos, pero ahora su imagen es distinta, la de un hombre joven, y de nuevo la gente lo mira con repugnancia y le pide sus papeles. Sólo se convierte en un ciudadano plenamente integrado en la sociedad tras matar a un ingeniero y robarle los documentos: ahora consigue fácilmente trabajo, se casa y manda dinero a su familia, aunque ignorando si realmente es la suya, porque ya no sabe quién es ya que se siente escindido en tres personalidades: «Físicamente soy el muchacho —ahora adulto— de las fotos, en conocimientos y en los registros oficiales soy el ingeniero de los documentos y en alma soy el pueblerino de Tepalcatepec. Todo está bien: he logrado ser alguien...» (Avilés, [2003] 2015: 179). El cuento de Avilés es una parábola de las experiencias traumáticas de un migrante que tiene que sacrificar buena parte de su pasado, atravesar una etapa de casi-muerte y adquirir señas de identidad postizas para realizar su proyecto de rehacer su vida, rehaciéndose literalmente a sí mismo con fragmentos de otras personas y restos de su yo antiguo.

Eutopías y distopías

La ficción ofrece la posibilidad de evadirse de la vivencia frustrante y sublimarla en fantasías utópicas, es decir, que no tienen lugar por no (poder) suceder en el mundo empírico: pueden ser utopías positivas (eutópicas) cuando brindan ilusiones consolatorias o negativas (distópicas) cuando desarrollan visiones pesadillescas y claustrofóbicas, pero en realidad a menudo son ambiguas.

Carlos Fuentes, en el capítulo “El despojo” de *La frontera de cristal* ([1995] 1996), cuenta las aventuras de Dionisio *alias* Baco, un crítico gastronómico mexicano, que viaja a menudo a Estados Unidos donde tiene mucho éxito. Un día, harto ya de estar en un país extranjero cuya cultura desprecia pero que lo ha influenciado mucho más que quiere admitir, ve en el escaparate de una agencia de viajes una publicidad que lo indigna: «Un maniquí representando a un mexicano típico dormía la siesta apoyado contra un nopal, protegido por su sombrero ancho, vestido de peón, con huaraches» (Fuentes, [1995] 1996: 102). En un ataque de cólera, entra en la tienda y sacude violentamente al supuesto maniquí, que revela ser un hombre de carne y hueso, un emigrante extraviado en el «laberinto del consumo», que vive en el *mall* desde hace diez años porque nunca ha hallado la salida. Dionisio lo lleva consigo al depósito donde guarda todas las cosas inútiles que ha comprado en EE. UU. y las mete en el coche para tirarlas en el camino hacia el sur, desparramándolas en el desierto. En el desenlace, el título “El despojo” cobra un nuevo significado: Dionisio se despoja de todo lo adquirido en Estados Unidos, pues a medida que los dos avanzan dejan atrás el Mustang, siguen caminando a pie y liberándose de todo el lastre consumista que cargan encima, para alcanzar la frontera completamente encuerados y llegar a México en un estado de total pureza. Sin embargo, no consiguen cruzar la frontera: ni siquiera el despojo total y la desnudez les permiten liberarse completamente de la influencia de Estados Unidos, pues la llevan ya tan interiorizada que resulta ilusorio su afán

de volver a una mexicanidad primigenia y auténtica² y se ven condenados a errar eternamente de un paso fronterizo a otro ya que no los «dejaron salir por San Diego y entrar por Tijuana, ni salir por Caléxico y entrar por Mexicali, ni salir por Nogales Arizona y entrar por Nogales Sonora» (Fuentes, [1995] 1996: 307-308). El no-lugar de su utopía no viene a ser un México purificado de todo lo estadounidense, sino el *no man's land* desértico entre los dos países.

Otro ejemplo de evasión se encuentra en el cuento “La fila” (Crosthwaite, 2002: 13-21) de las ya citadas *Instrucciones para cruzar la frontera*. El narrador está en su coche, en la fila de espera ante la aduana, en una escena que recuerda *La autopista del sur* de Julio Cortázar ([1964] 2010), pues también el automovilista de Crosthwaite se ve rodeado de otros coches, definidos por sus marcas y las personas que los conducen, de modo que se crea una minisociedad en función de la vecindad en la fila que avanza muy lentamente hacia una meta invisible: el paso fronterizo. Con la espera crece la agresividad de los hombres: algunos intentan salir de la fila provocando las protestas de los demás, otros se sienten asfixiados, se oyen cláxones, pitidos, gritos. El narrador se siente acosado, como si se encontrara en camino hacia un tribunal. La puerta de la aduana es su única meta, de ella depende su salvación o perdición, toda su existencia parece orientarse hacia ella:

Mis manos se convierten en agua. Puedo ver cómo se derriten, se desvanecen las líneas, se caen las uñas. Entonces comprendo que sin líneas en la mano no tengo destino, no tengo vida ni muerte, nada de qué asirme, sólo esta fila, este anhelo de llegar a la frontera, cruzar, dejar esta nación, entrar a la otra.

Aquí está mi pasaporte.

Por algún lugar indefinido se escucha un grito, un grito que no inspira temor ni compasión, un grito. La puerta está cerca, la siento cercana, mi cuerpo entero la siente, mi cuerpo derritiéndose, mi cuerpo volviéndose líquido. ¿Estoy ahí? Salgo del carro, quiero saber con certeza dónde estoy. Pitidos-claxon. Dónde está la puerta. Pitidos-pitidos. Dónde está el juez que dictará mi sentencia. Quiero saber, quiero saberlo ahora (Crosthwaite, 2002: 19).

El hecho trivial de esperar en una fila de coches adquiere así una importancia existencial y un valor metafísico para el narrador: la frontera decidirá sobre el sentido de su vida. Cuando está ya cerca del guardián su nerviosismo alcanza el clímax y le entra el pánico porque no encuentra el pasaporte. La pregunta «*Where are you going?*» (Crosthwaite, 2002: 20) rompe definitivamente su relación con la realidad, ruptura que se expresa gráficamente mediante una barra negra que atraviesa la página en sentido horizontal y que simboliza tanto la raya fronteriza que vigila el agente como la línea divisoria entre la cordura y la ensoñación que atraviesa el narrador en este momento. De repente se sustituye la primera persona por la segunda para hablar del automovilista, y una voz lo invita a mirar los ojos del guardián, pues allí verá una casa junto al mar, y dentro de ella su otro yo que le está hablando, que camina en la playa, hacia el encuentro con la mujer que ama. De lejos le llegan todavía las palabras del aduanero: «*What are you bringing from Mexico?* —pregunta el guardián—. *Can you hear me?*» (Crosthwaite, 2002: 21). Pero ya se ha desconectado de la realidad circundante —la carretera, la fila de

² Sobre las fronteras culturales entre Estados Unidos y México, sobre todo en lo que atañe a la gastronomía, cfr. Kunz, 2014.

coches, la aduana, el guardián— y ensimismado totalmente en su mundo imaginario del otro lado de la frontera psíquica, camina en la playa entrevista en la pupila del guardián, al lado de la mujer amada, lleno de una dicha inefable:

No tengo palabras
 Sólo silencio
 Un silencio largo y placentero
 Miramos las olas durante un rato
 Luego nos levantamos de la arena y regresamos a la casa (Crosthwaite, 2002: 21).

El cruce de la frontera conduce en este cuento a una dimensión imaginaria: la raya rompe el espacio ya no entre dos territorios nacionales, sino entre dos estados de la mente. El otro lado sigue siendo la pantalla en la que se proyectan los deseos del sujeto, pero éstos ya no son de orden económico, laboral y consumista, sino emocional, amoroso, intimista: cruzar *esta* raya permite salir de una realidad opresiva y claustrofóbica, la de la frontera real, y entregarse al idilio utópico que se abre como alternativa, al mundo interior del deseo y, desgraciadamente, también de la locura.

Otra manera de superación imaginaria de la frontera es el vuelo maravilloso, motivo recurrente en la narrativa de Miguel Méndez. En el cuento de 1984 “Juanrobado”, incluido en *De la vida y del folclore de la frontera* (1986) y *Que no mueran los sueños* ([1984] 1991), Méndez ‘chicaniza’ la tradición oriental del tapiz volador. El protagonista es un mojado que le ha prometido a su hija enferma una muñeca rubia que quiere comprar con una parte de los 150 dólares que ha podido ahorrar. La posesión de esta suma de dinero, para él muy alta, lo hace soñar con el poder que le darán los pesos en México, se imagina volando en una alfombra mágica hecha de «mari-pesos» flotantes (en esto se compara a la mariposa monarca que migra entre los dos países). Desde arriba miraría los paisajes de México y Estados Unidos que atravesó en su viaje al norte y los lugares donde trabajó, v. gr. «los verdores apelmazados de Nayarit y Sinaloa», «las llanuras de Sonora», el Valle del Yaqui, el desierto, y se siente liberado de los problemas terrestres. Pero su ligereza se debe a la inflación que ha devaluado el peso mexicano, de modo que el dinero se va volando en seguida, es decir, se gasta muy rápidamente:

[...] el peso vale tan poco, [...] es tan flotante y leve, que los espaldas mojadas pueden tejerse alfombras con ellos y volar por sobre la frontera en busca de dólares, para que sus familias no perezcan de hambre (Méndez, ([1984] 1991: 58).

¡Cuánta, cuánta, cuánta alfombra mágica! Son espaldas mojadas que vuelan hacia Estados Unidos. ¿Por qué, papá? Porque los pesos flotan y uno puede volar encima de ellos, pero no sirven para comprar comida. Además, se deslizan de entre las manos (Méndez, ([1984] 1991: 59).

En este cuento, la perspectiva desde arriba es alegre («Tanta felicidad y gozo los torna fosforescentes», Méndez, ([1984] 1991: 59) y el tono resulta adecuado a los interlocutores imaginarios de Juanrobado, su familia, sobre todo sus hijos que lo acosan con preguntas, y también al intertexto oriental, con versos infantiles que funcionan como estribillo («Alfombrita, alfom-

brilla,/ alfombrita devaluada», Méndez, ([1984] 1991: 59). Se trata de una evasión onírica de alguien que está contento: la decepción viene cuando se despierta, pues la muñeca cuesta mucho más de lo que había calculado, y apenas comprada es confiscada por los aduaneros que la califican de mercancía de contrabando. La frontera, abolida temporalmente en el vuelo maravilloso, vuelve a imponerse en la vida real del personaje como un obstáculo que dificulta la movilidad y frustra los deseos.

El estado anímico del personaje volador es muy diferente en *Peregrinos de Aztlán* ([1974] 1989). Pánfilo Pérez, chicano californiano, acaba de enterarse de la muerte de su hijo Frankie en la guerra de Vietnam. Borracho y enfurecido, se transforma en un «enorme pájaro de alas negras» (Méndez, [1974] 1989: 183), una suerte de ángel demoníaco, y se echa a volar sobre Aztlán («todos los confines donde vive raza chicana: las vastedades de Arizona, Nuevo México, Texas», Méndez, [1974] 1989: 183). Su visión es triste, moralista y acusadora, pues revela las humillaciones que sufren los suyos: trabajan «esclavizados en los campos, las minas, las ciudades», son discriminados por el color bronceado de la piel («Negados de derechos y dignidad por ser prietos y débiles», Méndez, [1974] 1989: 183), sus hijos se ven marginados o incluso excluidos de las escuelas «con etiqueta de retardados mentales por no hablar inglés» (Méndez, [1974] 1989: 183), y los jóvenes en paro son reclutados por el ejército y mueren en Indochina. Este pájaro, encarnación de las reivindicaciones chicanas, es testigo de manifestaciones brutalmente reprimidas. En el Valle Imperial ve a los chicanos sudorosos trabajar como hormigas en las plantaciones y se indigna al recordar los estereotipos xenófobos: «Y todavía nos titulan de holgazanes, siendo que nosotros producimos el alimento para tantísimo zángano cabrón» (Méndez, [1974] 1989: 184). Decide subir aún más y decirle su opinión al sol mismo, al que reprocha su hipocresía al pretender ser demócrata, es decir, salir para todos y alumbrar igual a pobres y ricos, mientras que en realidad los primeros se queman la piel, trabajan hasta el agotamiento o mueren de insolación, y los segundos buscan refugio en la sombra. El pájaro Pánfilo es una especie de Ícaro chicano justiciero, envalentonado por la ligereza que le confiere el vuelo, que, orgulloso, se enfrenta a Tonatiuh, el dios nahua del sol, y recibe como castigo un chispazo que lo hace caer de regreso a la tierra. Pero queda la esperanza de que, como Pánfilo le espetó al astro, un día sean tantos los pelados como él que le harán sombra y le mancharán la cara al sol.

La mirada crítica que Pánfilo Pérez echa sobre la sociedad fronteriza desde su perspectiva insólita recuerda, sin duda, la que le hace ver al protagonista de *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara ([1641] 2016) los males morales de la ciudad de Madrid. Pero, más directamente, la transformación de Pánfilo en pájaro negro se relaciona con el mito de Aztlán y las reivindicaciones chicanas. También se convirtieron en animales, y algunos en aves, los magos que el emperador mexica mandó a buscar el paradisiaco lugar de origen de su pueblo. El águila es ave heráldica tanto de México como de Estados Unidos. Además, un águila negra aparece en el emblema del movimiento chicano, dentro de un círculo blanco sobre fondo rojo: este emblema fue creado por iniciativa del líder César Chávez en las grandes huelgas de los trabajadores agrícolas chicanos a mediados de los años 60, es decir, es el símbolo de la lucha política de la misma gente que Pánfilo Pérez ve trabajar en los campos de Arizona y California³. La visión

³ Es curioso que, en lo que tal vez fuera el primer libro en cuyo título se asociaba el mito mexica de Aztlán con el sur de los Estados Unidos, *Aztlán. The History, Resources and Attractions of New Mexico* de William G. Ritch (1885), se vea en la portada un grabado que muestra al emperador Moctezuma volando sobre una enorme águila negra encima del continente norteamericano. Ritch no tuvo en absoluto la intención de brindarles a los hispanos de Nuevo México un mito nacional, al

fantástica ideada por Miguel Méndez se encuentra pues en perfecta consonancia con la imaginación del activismo chicano de la época.

Claramente distópica es la tentativa de cruce de Tiburón, el protagonista de la novela *Al otro lado* (2008) de Heriberto Yépez, que se convierte en una pesadillesca odisea. Tiburón es un traficante de drogas de Ciudad de Paso, una urbe ficticia calcada sobre el modelo de Tijuana. Trata de escapar de su realidad esperpéntica cruzando la frontera, pero se pierde en el camino. Drogado, sediento y hambriento, Tiburón vaga por el desierto hasta encontrarse en una especie de campo de concentración, donde sádicos vigilantes anglosajones explotan de día el trabajo forzado de los migrantes mexicanos capturados y de noche los sodomizan en orgías salvajes, en medio de «un vasto sistema de muros, intercalándose, un laberinto gigantesco, hecho de grandes paredes, de tremendos pasillos. El laberinto que tienes que atravesar si quieres llegar al otro lado» (Yépez, 2008: 294). De esta grotesca parodia⁴ de un capitalismo fascistoide, Tiburón intenta huir en un jeep robado, comprendiendo «que *también Ciudad de Paso era un laberinto*, sólo que más desordenado» (Yépez, 2008: 302). Oscilando entre dos realidades, la de las visiones que le causa la droga y la «realidad general» (Yépez, 2008: 303), recorre el laberinto que, de repente, revela ser «*las calles céntricas de Ciudad de Paso*» (Yépez, 2008: 303). Tiburón se encuentra de nuevo del lado mexicano de la valla fronteriza: su fuga lo ha llevado de regreso al punto de partida, el *otro lado* llega a ser *este lado*. En un desesperado arrebato se lanza a máxima velocidad «contra aquella maldita muralla de contención» (Yépez, 2008: 304), y al estrellarse contra el muro, tiene la ilusión de haber cruzado por fin la frontera. La novela distópica de Yépez presenta el deseo de pasar *al otro lado* como una empresa condenada al fracaso, una aporía en que la raya separatoria de países se convierte en un dédalo que siempre devuelve al migrante al lugar de partida, a un origen que no puede dejar atrás.

Conclusión

El cruce de la frontera representa para el migrante una situación límite en que, según la severidad de los guardianes, arriesga su vida; es una prueba iniciática de la que depende su futuro, la entrada en una nueva realidad y también un umbral entre dos etapas de su existencia. En este repaso de una decena de textos hemos visto diversas formas de enfrentarse a la extrañeza de la frontera: la desubicación lingüística, la pérdida simbólica de la vida, las fantasías utópicas de evasión y la recaída en la realidad. Lo más extraño, sin embargo, no son estas reacciones a la línea arbitraria que separa dos países, sino la frontera misma, esa anomalía normalizada que erige barreras artificiales que impiden el libre movimiento de los individuos y dividen el espacio geográfico en parcelas enclaustradoras.

contrario: el libro quería atraer a colonos anglosajones hacia donde en la época vivía todavía una mayoría hispanohablante. Por esto los anglosajones se oponían a la transformación de Nuevo México en un estado de la Unión, porque temían que esto favoreciera el bilingüismo y fortaleciera el catolicismo y la cultura hispánica: cfr. Gutiérrez, 1998.

⁴ Sobre la representación esperpéntica el espacio fronterizo en *Al otro lado*, cfr. Kunz, 2012.

Bibliografía

- AVILÉS, É. O., [2003] 2015, "Indocumentado", en A. Chimal (editado por), *La tienda de los sueños. Un siglo de cuento fantástico mexicano*, México D.F., Ediciones SM, pp. 175-180.
- CORTÁZAR, J., [1964] 2010, *La autopista del sur*, Madrid, Nórdica Libros.
- COTA-CÁRDENAS, M., 1989-1990, "Visión de la frontera mexico-texana, 1959: *Murieron a mitad del río* por Luis Spota", *Explicación de textos literarios*, 18.1, pp. 72-87.
- CROSTHWAITE, L. H., 2002, *Instrucciones para cruzar la frontera*, México D.F., Joaquín Mortiz.
- FRANCO, J., [2001] 2002, *Paraíso Travel*, Barcelona, Mondadori.
- FUENTES, C., [1995] 1996, *La frontera de cristal. Una novela en nueve cuentos*, Madrid, Alfaguara.
- GUTIÉRREZ, R. A., 1998, "Aztlán, Montezuma, and New Mexico: The Political Uses of American Indian Mythology", en R. A. Anaya y F. Lomelí (editado por), *Aztlán. Essays on the Chicano Homeland*, Albuquerque, University of New Mexico Press, pp. 172-190.
- KUNZ, M., 2012, "Tijuana la indefinible: narcorrealismo y esperpento en la obra de Heriberto Yépez", en M. Kunz, C. Mondragón y D. Phillipps-López (editado por), *Nuevas narrativas mexicanas*, Barcelona, Linkgua, pp. 259-269.
- , (2014), "Huitlacoche vs. ketchup: el choque de culturas gastronómicas en *El despojo* de Carlos Fuentes", en R. Eberenz (editado por), *Discursos hispánicos sobre alimentación y culinaria. Aproximaciones literarias y lingüística*, Madrid, Visor, pp. 23-46.
- MÉNDEZ, M. M., 1986, *De la vida y del folclore de la frontera*, Arizona, University of Arizona.
- , [1974] 1989, *Peregrinos de Aztlán*, México D.F., Era.
- , [1984] 1991, "Juanrobado", en *Que no mueran los sueños*, México D.F., Era, pp. 55-61.
- RITCH, W. C., 1885, *Aztlán. The History, Resources and Attractions of New Mexico*, Boston, D. Lothrop & Company.
- RULFO, J., [1953] 1986, "Paso del Norte", en *El llano en llamas*, Madrid, Cátedra, pp. 134-141.
- SPOTA, L. [1948] 1987, *Murieron a mitad del río*, México D.F., Grijalbo.
- VÉLEZ DE GUEVARA, L. [1641] 2016, *El diablo cojuelo*, CreateSpace Independent Publishing Platform.
- VENEGAS, D., [1928] 2000, *Las aventuras de Don Chipote o Cuando los pericos mamen*, Tijuana y México D.F., Colegio de la Frontera Norte y Plaza y Valdés.
- YÉPEZ, H., 2008, *Al otro lado*, México D.F., Planeta.

ANGELA SAGNELLA

Università per Stranieri di Perugia

La (re)construcción de la alteridad en el viaje de Peri Rossi

Introducción

Las formas dictatoriales de opresión, en su expresión más asfixiante, establecen una serie de categorías que son tachadas de inaceptables y, por ende, perseguibles, no sólo por su posición política concreta, sino también por toda una gama de inclinaciones consideradas despreciables. El régimen cívico-militar uruguayo (1973-1985) no difiere de esta construcción aniquiladora: «todo aquello que no se adecuaba a los “valores” de la patria —valores contruidos y transmitidos por el aparato estatal— fue clasificado no sólo como subversivo, sino también como elemento vinculado, de alguna manera, con la anormalidad» (Dejbord, 1998: 17). Dictadura que obligó a muchos de sus habitantes e intelectuales a exiliarse, incluida nuestra Cristina Peri Rossi (Montevideo, 1941), quien abandonó su “matria” y navegó rumbo a Barcelona en 1972. La militancia intelectual de la escritora se va colocando en las obras que, a partir de aquel entonces (pero no únicamente), escribió tanto en forma poética como novelística. La idea que el presente trabajo pretende hilvanar es relativa a la (re)construcción de las identidades descartadas en virtud de aquel discurso hegemónico que hemos mencionado al principio y que retoma, de cierta forma, la conciencia de las clases subalternas, cuya historia —como lo explica Gramsci— «es necesariamente disgregada y episódica [...]. Las clases subalternas sufren la iniciativa de la clase dominante, incluso cuando se rebelan; están en estado de defensa alarmada. Por ello cualquier brote de iniciativa autónoma es de inestimable valor» (Gramsci, [1917] 2001: 299-300). Al no configurarse las clases subalternas en la identidad sino en la diferencia, en lo disconforme, en lo extraño, muchos de sus componentes pierden la voz ya que ésta no puede ser oída y comprendida debido a las inequidades sistémicas que perpetúan su marginalización. La falta de palabra es falta de poder, de representación o, inversa y proporcionalmente, en la visión de Paulo Freire (2005: 174), una técnica del mantenimiento de la vigilancia por parte del opresor:

El acto de decretar implica, para quien lo realiza, el reconocimiento de los otros como absolutamente ignorantes, reconociéndose y reconociendo a la cla-

se a que pertenece como los que saben o nacieron para saber. Al reconocerse en esta forma tienen sus contrarios en los otros. Los otros se hacen extraños para él. Su palabra se vuelve la palabra “verdadera”, la que impone o procura imponer a los demás. Y éstos son siempre los oprimidos, aquellos a quienes se les ha prohibido decir su palabra. [...] En esta forma es imposible el diálogo. Esto es propio de las élites opresoras que, entre sus mitos, tienen que vitalizar cada vez más éste, con el cual pueden dominar eficientemente.

El otro habita un espacio en el que sobrevive una visión desemejante de la realidad, que no es exactamente la que los opresores anhelan alimentar; y si las palabras designan el mundo, lo interpretan, lo (re)edifican y moldean,

[...] el dominador no tiene otro camino sino negar a las masas populares la praxis verdadera. Negarles el derecho de decir su palabra, de pensar correctamente. Las masas populares no deben “admirar” el mundo auténticamente; no pueden denunciarlo, cuestionarlo, transformarlo para lograr su humanización, sino adaptarse a la realidad que sirve al dominador (Freire, 2005: 163).

La conexión entre el límite de expresión impuesto por el poder y la posibilidad de significar el mundo ocupa gran parte de la obra de Peri Rossi, según la cual la escasa representación verbal pretende aniquilar los cosmos individuales, ninguneándolos:

Conscientes de que la única realidad es el lenguaje hemos prohibido el uso de varios términos nocivos para la salud y el bienestar del ciudadano: desnudo, revolución, homosexualidad, clandestino, lujuria, sedición, rebeldía, sensualidad, socialismo son todas palabras que hemos eliminado de nuestro idioma, seguros así de eliminar, finalmente, el fenómeno [...]. En la esfera política sucede lo mismo; se han eliminado tantos términos que, en definitiva, solamente ha quedado la posibilidad de no hablar de ella, ignorarla, desconocerla, hacer como que no existe [...] solamente nos queda la posibilidad de padecerla (Peri Rossi, 1981: 109).

Los relatos ficcionales de Peri Rossi cargan con este padecimiento no a través de una mera subjetivación, sino rescatando la alteridad. Es así que, no obstante los extraños habiten el espacio del silencio, la fantasía literaria perirossiana, extrayendo sus vivencias subalternas, extrañas y reprimidas por la univocidad discursiva, les ofrece otra vida, en un acto de transgresión que es la escritura misma: «el ángulo de observación del no integrado, del extranjero (el ángulo del excluido) me permite desarrollar algunos temas, sentimientos y sensaciones por las que experimento atracción: la agonía, el contraste, el paisaje natural degradado, el paisaje urbano y su alienación» (Peri Rossi, 1983a: 71).

Lo extranjero se vuelve extraño

En la teorización ofrecida por Georg Simmel en *El extranjero. Sociología del extraño* (Simmel, 2012), el autor se refiere al extranjero como a alguien que metafóricamente rompe el sueño de la homogeneidad y cuya condición no se limita necesariamente al ser de otra nacionalidad, sino que puede aplicarse a cualquier sujeto que represente una alteridad en un contexto dado, ya sea cultural, social o incluso emocional:

[...] no es el nómada que llega hoy y parte mañana, sino el que llega hoy y mañana se queda. O, por así decir, el emigrante potencial, que, aunque se haya detenido, aún no ha superado la ausencia de vínculo propia del ir y venir. Se ha detenido en un determinado círculo espacial —o un círculo cuya delimitación es análoga a las fronteras espaciales—, pero su posición dentro del mismo está esencialmente determinada por el hecho de que no pertenece al círculo desde siempre y trae consigo unas cualidades que ni proceden ni pueden proceder del círculo mismo (Simmel, 2012: 24).

Ulrich Beck ahonda en esta definición, ampliándola a la diferencia que existe entre extranjero y extraño: el primero es conceptualmente determinado por fronteras externas delimitadas por un Estado, el segundo por aquellas internas de un grupo al que no pertenece (Beck, 2000: 129-130): «Hay nativos y extranjeros, amigos y enemigos; y aparte, extraños, que no encajan en esas categorías contrapuestas, que subyacen a ellas, las invaden o las violentan (Beck, 2000: 133). En otras palabras, lo que es extranjero reside en una otredad reconocida, aunque no aceptada. En cambio, lo extraño se sitúa —parafraseando a Bauman— en un “fuera de lugar” y personifica cierto tipo de “suciedad”, entendiendo con este término un mecanismo que transgrede los proyectos ordenados y ordenantes de la realidad (Bauman, [1997] 2009: 19). Sin embargo, los dos conceptos no acaban de entrelazarse, sobre todo a la luz de una contemporaneidad que hace del extranjero un extraño, y viceversa. Ahondando en la línea de Aínsa, es interesante destacar cómo la condición del extranjero, que se vuelve extraño, «no es una condición *per se*. Son los demás los que nos hacen extranjeros» (Aínsa, 1992: 31): la mirada de los demás nos vuelve otros, extraños, extranjeros. La perturbación relatada por Equis, el protagonista anonimizado de *La nave de los locos* (Peri Rossi, 2022) descifra esta sobreposición:

Me sentí extranjero y perturbador, aunque la clase de perturbación que provocaba sólo yo pudiera advertirla. Como un intruso, busqué un sendero que me apartara de aquella reunión. Nadie me miraba, pero era aquella ausencia de contemplación precisamente lo que me hacía sentir extraño. Descubrí, entonces, que la condición del extranjero es el vacío, no ser reconocido por los que ocupan un lugar por el solo derecho de estar ocupándolo (Peri Rossi, 1983b: 132).

El hecho de enturbiar la realidad, de no encajar «en el mapa cognitivo, moral o estético del mundo» (Bauman, [1997] 2009: 27) persigue la muchedumbre de *La nave de los locos*, una geografía narrativa donde lo extraño encuentra sus declinaciones estructurales, espaciales y corpóreas. «La fábrica de cemento» —nada más nada menos que la representación alegórica de

los campos de concentración del cono Sur donde transitaron miles de cuerpos— es un «lugar extraño como de fantasmas; aislado de cualquier camino o vía de acceso, [estaba] teñido por el color verdoso del polvo de cemento que impregnaba todas las cosas» (Peri Rossi, 2022: 78). Se añade a esta construcción física la hechura extranjera y extraña de los personajes: a “Pueblo de Dios”, un lugar con una denominación voluntariamente mística al que arriba Equis, a veces llega también

algún alucinado. Son hombres y mujeres extranjeros; su lengua es una combinación de idiomas dispares, cuyo conjunto compone una oración. [...] Extranjeros, casi siempre jóvenes, antes de la edad en que Alighieri dice que se perdió por una selva oscura, los alucinados que llegan a Pueblo de Dios parecen brotar de algún lejano confín, o haber nacido de sí mismos: no reconocen procedencia, no portan equipaje ni arrastran compañía [...] (Peri Rossi, 2022: 127).

Gordon ha viajado a la luna, pero su hazaña ya había sido sepultada por los trabajos cotidianos de la tripulación que había viajado con él:

Hay un loco que fue a la luna y desde entonces no puede vivir en paz. Está enfermo de los nervios o algo así [...] enamorado de la luna, como dicen los boleros. [...] casi siempre está borracho y guarda una bolsita con polvo de la luna, [...] aunque a lo mejor es mentira, y son las cenizas de su abuelo (Peri Rossi, 2022: 135).

En este juego de representaciones es el tiempo histórico y las limitaciones asociadas a él las que han alienado la naturaleza de los personajes, quienes parecen extravagantes, casi distópicos, pero en realidad, en su locura, recogen y resumen los aspectos delirantes de la sociedad.

Continuando el buceo en la novela de *La nave de los locos*, encontramos a Morris, un «ex-céntrico extranjero asentado en la isla» (Peri Rossi, 2022: 128), que es parte del territorio de Pueblo de Dios, coleccionista de pipas, sellos y libros medievales; Graciela, una mujer asombrosa a quien le fastidia la pregunta «de quién soy y de qué hago, tales son las incertidumbres de la vida contemporánea. Imposible de resumir. Si quieres, puedes llamarme Graciela, dado que hay que dirigirse a las cosas y a la gente por un nombre» (Peri Rossi, 2022: 115) y Percival, un chico de nueve años que se ha autoexiliado para convertirse en caballero medieval. La consigna de *La nave de los locos* y su enlace con la construcción del viajero, exiliado, extranjero y, desde luego extraño, podría resumirse en las dicotomías que se van generando: «el cuerdo/el loco, el nativo/el extranjero, el hombre/la mujer, el no judío/el judío. Estas oposiciones son metáforas de una oposición primaria, aquella que se articula entre el “sujeto” y su “otro”» (Dejbord, 1998: 157). Deslindar los límites de lo extraño y de la fantasía es tarea bastante complicada, tal y como señala Tzvetan Todorov a la hora de afirmar que «lo fantástico ocupa el tiempo de cierta incertidumbre, y cuando se deja su terreno se entra en un género vecino: lo extraño o lo maravilloso» (Todorov, [1970] 1981: 19). El perfil psicológico de los que sueñan, fantasean o inventan es trazado negativamente ya que desvía, literalmente, del sendero establecido por las normas.

Lo extraño se vuelve monstruoso

En la geografía representativa de lo extraño, la mujer —desafiando el modelo dominante— simboliza y traduce múltiples significados y es, en definitiva, productora de episteme. Si seguimos la ruta esbozada por Sandra Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic* (Gilbert y Gubar, 2000), las mujeres que se han atrevido a desafiar el centro epistémico pres-tablecido se han convertido *ipso facto* en brujas, monstruos o figuras demoníacas; en cambio, las que escribían eran consideradas como locas o histéricas:

To mention witches, however, is to be reminded once again of the traditional (patriarchally defined) association between creative women and monsters. In projecting their anger and dis-ease into dreadful figures, creating dark doubles for themselves and their heroines, women writers are both identifying with and revising the self-definitions patriarchal culture has imposed on them. All the nineteenth - and twentieth-century literary women who evoke the female monster in their novels and poems alter her meaning by virtue of their own identification with her. For it is usually because she is in some sense imbued with interiority that the witch-monster-mad-woman becomes so crucial an avatar of the writer's own self (Gilbert y Gubar, 2000: 79).

No estamos lejos de la teorización de Rosi Braidotti, cuando divisa en el «topos de la mujer el significante de la anomalía, y por ende de la diferencia como una marca de inferioridad»¹ (Braidotti, 1997: 63). *Madres, monstruos y máquinas*² sintetiza el título de uno de sus ensayos, como para rescatar la correlación entre desvaríos y sujetos femeninos que son, por consiguiente, el producto no solo de una devaluación discursiva, sino también de la misma sociedad, siendo la mujer vinculada a algo morfológicamente sospechoso: «la mujer, en cuanto signo de diferencia, es monstruosa. Si definimos lo monstruoso como una entidad corpórea anómala y divergente respecto a la norma, entonces podemos sostener que el cuerpo femenino comparte con lo monstruoso el privilegio de provocar una mezcla singular de horror y fascinación» (Braidotti, 1997: 65). A través de este prisma, buscamos destacar la (re)construcción ficcional de las mujeres perirossianas siendo, además, la misma Peri Rossi quizás la representación más eficaz del “sujeto nómade”, tal y como teorizado por Braidotti, es decir, un sujeto que expresa salidas alternativas a la visión falocéntrica del mundo, y que se resiste a afincarse en los modos codificados de la conducta o del pensamiento definido por «la subversión no por el mero acto liberal de viajar» (Braidotti, 2000: 31). Desde la tentativa de marginalización del discurso imperante, Peri Rossi vuelve a situar la genealogía femenina, considerada pecaminosa, en el centro de su poesía y de su ficción: Eva confiesa que desde su nacimiento «experimenta la imposibilidad de escapar [...] El castigo, para la iniciada que huye, es el desprecio, la soledad, la locura o la muerte. Sólo resta permanecer en el templo, en la casa de los dioses severos» (Peri Rossi, 2022: 199). Cabe destacar que el lugar asignado a Eva ha sido el silencio, el acallamiento frente a sus pasiones y la dificultad para huir de las convenciones creadas por los hombres. La

¹ Traducción de la autora.

² Traducción de la autora.

novela y la poesía perirossiana subvierten dichas pautas porque las protagonistas de *La nave de los locos*, por ejemplo, simbolizan una alteridad consciente de la percepción ajena: Graciela «estuvo demasiado acostumbrada a obedecer, por haber nacido pequeña y por haber nacido mujer» (Peri Rossi, 2022: 199) y Lucía, quien, en su ambigüedad, proyecta «dos mundos simultáneos, dos llamadas distintas, dos mensajes, dos indumentarias, dos percepciones, dos discursos, pero indisolublemente ligados» (Peri Rossi, 2022: 252). En la lente de Judith Butler, Lucía “deshace el género”, desbarata «los restrictivos conceptos normativos de la vida sexual y del género» (Butler, 2004: 12).

Más allá del cuestionamiento socio-filosófico que hace palpar la figura femenina en la obra de Peri Rossi, es interesante recordar la efigie de la mujer, que creemos ser el verdadero “buque insignia” de la cartografía perirossiana y que —con elegancia y, a la vez, potencia— se desliza por los versos. A este propósito, Dejbord subraya que «la mujer, como el exiliado, es un ser híbrido, que pertenece y no pertenece, a la vez, a las culturas, a discursos y mundos simultáneos» (Dejbord, 1988: 45). Podemos divisar, entonces, cómo el poder asociado con la monstruosidad femenina tiene mucho que ver con la liberación sexual, percibida —desde la perspectiva tradicional— con profundo desconcierto. Desde una perspectiva marginal, la mujer interviene en los esquemas sociales prefijados, situándose en una condición de extrañeza e irregularidad:

Soy la advenediza/ la que llegó al banquete/ cuando los invitados comían/ los postres./ Se preguntaron/ quién osaba interrumpirlos/ de dónde era/ cómo me atrevía a emplear su lengua/ Si era hombre o mujer/ qué atributos poseía/ se preguntaron /por mi estirpe/ ‘Vengo de un pasado ignoto – dije–/ de un futuro lejano todavía/’ [...]. Soy la advenediza/ la perturbadora/ la desordenadora de los sexos/ la transgresora/ Hablo la lengua de los conquistadores/ pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen (Peri Rossi, 2021: 612).

Lo raro, lo ajeno, lo extraño y lo monstruoso corroboran y sustentan la cosmología y la estética de la alteridad esbozada por la autora uruguaya: está claro que la escritura de Peri Rossi, siempre atenta a los procesos de formación de la identidad y a los deseos y necesidades que el sistema borra o reescribe, se construye como un manifiesto contra las terquedades, las convenciones y las obligaciones sociales. Todo esto se realiza sobre todo en la esfera sexual en donde se levantan nuevas configuraciones y formas de relaciones que se entrelazan más allá del postulado normativizado del placer y del género, «ese sexo que no es uno» (Irigay, 2009). Tal y como escribe Foucault: «al placer de quienes no aman al otro sexo, a las ensoñaciones, a las observaciones, a las pequeñas manías, a las grandes furias. A todas estas figuras, les toca ahora avanzar y tomar la palabra y realizar la difícil confesión de lo que son» (Foucault, [1976] 1998: 25). En *Desastres íntimos* se insinúan, de hecho, las declinaciones de lo monstruoso y de lo extraño, entendidos, el primero, en acepción de “algo fantástico que genera espanto”, y el segundo como una ajenezidad respecto a la condición de otro o de la cual es parte; de ello resulta una alteridad que es, por un lado, liberatoria y, por el otro, acusatoria: mostrar, tal y como implica la raíz de “monstruo”, algo que en sí no abarca —por lo menos en principio— algo diferente, sino algo prodigioso que lleva consigo un mensaje, una advertencia (*monstruum* del latino *monere*, en castellano: avisar/advertir). La subversión del orden cultural, a través de los dualismos sexuales, de la volatilidad del deseo y del erotismo que rompe las pautas de la

represión genera una forma de representación nueva en los anales de la literatura: un hombre enamorado de una ballena azul, «un arquetipo muy antiguo de belleza» (Peri Rossi, 2000: 28), es decir, del cuerpo de

una mujer a quien algunos calificarían de obesa, y de la que nadie, salvo yo, diría que es bella. [...] Me desconcierta que los otros no vean en ella lo que yo veo, y eso me induce a pensar que estoy medio loco. Pero, por otro lado, me parece que mi mirada es más aguda, más inteligente [...] Sólo nos detenemos pocas veces a mirar a los demás *verdaderamente* [...] porque la multitud es fatigosa, y poco estimulante (Peri Rossi, 2000: 30).

De estas breves reflexiones se desprende cómo la autora quiera subrayar el aspecto de la mirada ajena, que construye —de manera congruente con la etimología de lo monstruoso y lo extraño— la reflexión sobre el otro, lo determina en virtud de su propia visión dilatada o delimitada por circunstancias intrínsecas. Otro elemento de reflexión es ofrecido por *Indicios pánicos* (Peri Rossi, 1970), que anticipa ficcionalmente las dimensiones de la dictadura uruguaya y que opera una suspensión del tiempo como consecuencia del asombro político, mientras la especie humana responde con una serie de reproducciones extrañas que rechazan la biología impuesta: cuerpos que se niegan a parir «y prefieren ahorrar para el aborto que ahorrar para el bebé» (Peri Rossi, 1970: 19); fetos guardados en frascos para que no se pudran y vuelvan a nacer en tiempos mejores, voces que narran su mismo parto “lentísimo” ya que: mejor no nacer porque «afuera nadie te protege. En cambio, así tienes el sustento y el refugio asegurados. Con esto yo me consuelo un tanto, pero al rato hago nuevos esfuerzos por salir; [...] No sé qué existe afuera, pero de todos modos me parece que lo correcto es salir» (Peri Rossi, 1970: 25). Los cuerpos de *Indicios pánicos* se vuelven cuerpos textuales que, para escaparse de la subjetivación, reescriben y recrean unos modelos de negación de lo maravilloso, de lo fantástico, presentándose en cambio tal y como lo ha profetizado Braidotti como “madres, monstruos y máquinas”. Se cuestiona el vientre femenino como espacio único de creación y se entiende que el engendramiento bien podría existir fuera del cuerpo materno: una mujer produce artesanalmente, con una mezcla de material biológico, un “sobreviviente”. Aquí trazamos las características de una cosmovisión que intenta reconstruir la alteridad a partir de la diversidad, de la extrañeza, aquella categoría que va cobrando siempre más relevancia en los sentires modernos: «para que pueda ser he de ser de otro, salir de mí, buscarme en los otros» escribe Octavio Paz en su poema *Piedra del Sol* (Paz, 1989: 98), en aquella misma otredad relatada por Peri Rossi. En la obra de la autora reside la voluntad de un cambio de paradigma que pasa necesariamente por la previa asimilación y concienciación, por parte del lector, de las miserias ocultas de la realidad que la escritora se encarga de enseñarle. En palabras de Fernando Aínsa:

Poseído de la “inquietante extrañeza” que describe Julia Kristeva en *Pouvoirs de l'horreur*, el discurso de Peri Rossi se sitúa en los límites de lo especular, se mantiene en la orilla del reflejo que no olvida la condición del reflejado, en lo fronterizo, en el “comportamiento límite” cuyo ángulo de observación es inevitablemente el del no integrado, del extranjero, el que vive en el borderline (Aínsa, 1992: 31).

Algunas reflexiones conclusivas

Para resumir, a modo de conclusión aún abierta a posteriores aportaciones, podemos afirmar que «de una forma u otra los personajes de *La nave de los locos* (y de otras novelas) exponen una serie de exclusiones, que los convierten en exiliados de la norma social» (Sánchez Blake, 2009: 18). Sujetos fracturados, excluidos, marginados, “vueltos a parir”, controvierten la fórmula de la identidad, «identidad que no es igual a la verdad del sujeto y ya no será sinónimo de fijación y estabilidad, sino de movimiento entre lo propio y lo extraño, fluidez entre lo uno y lo múltiple» (Korinfield, 2003: 5). La multiplicidad, según María Eduarda Mirande, brota rotundamente a la hora de entrelazar monstruosidad y feminidad:

Lo femenino, en tanto muestra el exceso de la materia, y en tanto se liga a la vivencia erótica y al saber intuitivo, es visto como una amenaza permanente. Es la amenaza de lo monstruoso concebido como un paroxismo de las formas, una inversión del “orden regular de la naturaleza”, o lo que es lo mismo, la amenaza terrible y fascinante de una naturaleza devuelta al caos, cuyo poder diluye las formas del orden social (Mirande, 2002: 91).

El monstruo es, entonces, aquella inversión o alteración del orden llamado “natural”, aquello que no se ajusta a lo humano: «la categoría de monstruo engloba, por tanto, todos los cuerpos y sujetos desterrados del concepto de lo humano. El monstruo se define como categoría de exclusión social, como seres que hallan en el límite de la humanidad, seres que se han considerado históricamente como inhumanos o no humanos» (Lima Caminha, 2019: 2). Nuestra autora ahonda en aquella excepción monstruosa, en lo marginal —a través de sus personajes y situaciones— para explorar aspectos oscuros de la psique humana y para glosar sobre la sociedad y sus instituciones, invitando al lector a cuestionar(se) las normas y prejuicios arraigados y a adentrarse en las fronteras de lo humano.

Por último, volver a la aportación literaria de Peri Rossi nos es útil no sólo en la medida en que responde a las conexiones que establece entre el viaje, lo extraño, lo ajeno y América Latina —y que, además, bien responden al llamado de este volumen—, sino también para replantear la temática del otro, tópico que se problematiza cada vez más en nuestra sociedad y que antes se “resolvía” autoritariamente con el exilio, el mismo experimentado por Peri Rossi: el exilio es la forma (no la única, por supuesto) de controlar a los indeseables, a los transgresores, a los marginados. Estos se vuelven extranjeros en la acepción más dilatada del término: no pertenecen a ninguna categoría concebida, navegan en la fluidez y en la constante reconstrucción del yo, entre «peces andróginos» (Peri Rossi, 2021: 139), ciudades borrosas, fetos en frascos y seres que escriben «cartas desesperadas/ que no enviamos/ son [somos] intrusos numerosos desgraciados/ sobrevivientes/ supervivientes/ y a veces eso/ nos [les] hace sentir culpables» (Peri Rossi, 2003: 36).

Bibliografía

- AÍNSA, F., 1992, "Del otro lado de la puerta", *Plural*, 21.246, pp. 28-36.
- BAUMAN, Z., [1997] 2009, *La posmodernidad y sus descontentos*, trad. es. de M. Malo de Molina y C. Piña Aldao, Madrid, Ediciones Akal.
- BECK, U., 2000, *La democracia y sus enemigos*, trad. es. de D. Romero Álvarez, Barcelona, Paidós.
- BRAIDOTTI, R., 1997, "Mothers, monsters and machines", en K. Conboy, N. Medina y S. Stanbury (editado por), *Writing on the body: female embodiment and feminist theory*, New York, Columbia University Press, pp. 59-79.
- , 2000, *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*, Barcelona, Paidós.
- BUTLER, J., 2004, *Deshacer el género*, trad. es. de P. Soley-Beltrán, Barcelona, Paidós.
- DEJBORD, P. T., 1998, *Cristina Peri Rossi: escritora del exilio*, Buenos Aires, Galerna.
- FOUCAULT, M., [1976] 1998, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, trad. es. de U. Guiñazú, México D.F., Siglo XXI Editores.
- FREIRE, P., 2005, *Pedagogía del oprimido*, México D.F., Siglo XXI Editores.
- GILBERT, S. M. y GUBAR, S., 2000, *The Madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, New Haven/London, Yale University Press.
- GRAMSCI, A., [1917] 2001, *La revolución contra el capital*, Marxists Internet Archive, en <<https://www.marxists.org/espanol/gramsci/nov1917.htm>> (10 de marzo de 2024).
- IRIGAY, L., 2009, *Ese sexo que no es uno*, Madrid, Ediciones Akal.
- KORINFELD, D., 2003, "Introducción", en A. Frigerio (editado por), *Educación y alteridad. Las figuras del extranjero y algunas de sus resonancias*, Buenos Aires, Novedades Educativas.
- LIMA CAMINHA, M., julio-diciembre de 2019, "La payasa monstruo: nuevas figuraciones y clown_tactos para deshacer lo humano y la comicidad", *Telón de fondo*, 30, pp. 1-17.
- MIRANDE, M. E., 2002, "Feminidad y monstruosidad en el imaginario social: una lectura y dos textos", *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, 19, pp. 83-93.
- PAZ, O., 1989, *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*, Ciudad de México, Seix Barral.
- PERI ROSSI, C., 1970, *Indicios pánicos*, Montevideo, Editorial Nuestra América.
- , 1981, *Indicios pánicos*, Barcelona, Seix Barral.
- , 1983a, "Génesis de *Europa después de la lluvia*", *Studi di letteratura ispano-americana*, 13-14, pp. 63-78.
- , 1983b, *El museo de los esfuerzos inútiles*, Barcelona, Seix Barral.
- , 2000, *Desastres íntimos*, s.a., Círculo de Lectores.

---, 2003, *Estado de exilio*, Madrid, Visor Libros.

---, 2021, *Poesía completa*, Madrid, Visor Libros.

---, 2022, *La nave de los locos*, Palencia, Menoscuarto.

SÁNCHEZ BLAKE, E., 2009, “Locura y literatura: la otra mirada”, *La manzana de la discordia*, 8.2, pp. 15-23.

SIMMEL, G., 2012, *El extranjero. Sociología del extraño*, Madrid, Sequitur.

TODOROV, T., [1970] 1981, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. es. de N. Sobregués, México D.F., Premia Editora.

MARIA MATILDE BENZONI

Università degli Studi di Milano

La conquête de l'Amérique de Tzvetan Todorov. Una relectura entre la historia de la historiografía y la historia del tiempo presente

[U]ne pensée qui ne se nourrit pas de l'expérience personnelle du savant dégénère vite en scolastique, et n'apporte de satisfaction qu'au savant lui-même ou aux institutions bureaucratiques qui adorent les données quantitatives.

T. Todorov, *Nous et les autres*, 1989

Del contexto al texto

La conquête de l'Amérique de Tzvetan Todorov fue publicado en Francia en 1982, el año de la otorgación del Premio Nobel de Literatura a Gabriel García Márquez. En su discurso de aceptación, significativamente titulado *La soledad de América Latina* (García Márquez, 1982), el escritor colombiano comenzó precisamente con una larga referencia a unas de las principales tipologías de fuentes analizadas por el teórico de la literatura en su libro: los textos de los navegantes y de los conquistadores europeos que iniciaron el largo proceso de traducción de la 'alteridad' americana en las categorías geográficas, antropológicas, políticas, económicas y culturales de la Europa cristiana y renacentista. Más específicamente, García Márquez empezó citando la famosa relación en la que Antonio Pigafetta registró la primera "vuelta al mundo". Un «libro breve y fascinante, en el cual ya se vislumbran los gérmenes de nuestras novelas de hoy [...]. [N]o es ni mucho menos el testimonio más asombroso de nuestra realidad de aquellos tiempos. Los Cronistas de Indias nos legaron otros incontables» (García Márquez, 1982: en la red), añadía, haciendo hincapié a lo largo de su discurso en el impacto diacrónico de la "invención" europea de América en el siglo XVI. Junto con la dependencia político-económica y cultural de América Latina frente al "Primer mundo/Occidente" de orígenes europeos, parecía sugerir García Márquez, la naturalización de la visión eurocéntrica de América había contribuido y seguía contribuyendo a hacer el subcontinente «cada vez más desconocid[o], cada vez menos libr[e], cada vez más solitari[o]» (García Márquez, 1982: en la red).

En las buenas conciencias de Europa, y a veces también en las malas, han irrumpido desde entonces con más ímpetus que nunca las noticias fantasmales de la América Latina, esa patria inmensa de hombres alucinados y mujeres históricas, cuya terquedad sin fin se confunde con la leyenda (García Márquez, 1982: en la red).

Por eso, Gabo invitaba firmemente al público europeo a sintonizarse con la situación contemporánea, revisando los principales acontecimientos de los años setenta del siglo XX, cuyo término inicial él lo asociaba al eclipse del Chile de Salvador Allende y Pablo Neruda en 1973. «No hemos tenido un instante de sosiego», observaba amargamente, recordando el sacrificio del «presidente prometeico atrincherado en su palacio en llamas» (García Márquez, 1982: en la red), los innumerables golpes de estado, las dimensiones transnacionales de la desaparición por motivo de represión y el feroz ocaso de la Guerra Fría en Centro América. «El país que se pudiera hacer con todos los exiliados y emigrados forzosos de América Latina tendría una población más numerosa que Noruega» (García Márquez, 1982: en la red), aclaraba.

A saber si el escritor colombiano había leído *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre* de Tzvetan Todorov, publicado unos meses antes (Todorov, 1982). En todo caso, en su discurso García Márquez atribuyó la soledad de América Latina —cuyos epifenómenos asociaba a la invisibilidad en los ecosistemas mediáticos internacionales de la época y a la representación estereotipada— precisamente al eurocentrismo que, en su libro, Todorov había considerado en primer lugar como la expresión de una falta radical de empatía hacia el “otro” por parte de la Europa moderna y contemporánea. Indudablemente, el investigador búlgaro-francés habría convenido con García Márquez cuando lamentaba como los «talentos racionales de este lado del mundo, extasiados en la contemplación de sus propias culturas [...] insist[e]n en medirnos con la misma vara con que se miden a sí mismos, sin recordar que los estragos de la vida no son iguales para todos, y que la búsqueda de la identidad propia es tan ardua y sangrienta para nosotros como lo fue para ellos» (García Márquez, 1982: en la red).

Además, como es bien sabido, *La conquête de l'Amérique* de Todorov se entrelaza íntimamente con la vivencia de su autor, un intelectual de origen judío, nacido en Bulgaria (1939) unos meses antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial, que se formó en un país totalitario hasta los veinticuatro años y desde entonces ‘dépaycé’ (Todorov, 1996; Todorov y Portevin 2002¹; Groot, 2008: 27-48; Atanassov y Rasse, 2017: 230-236). «Ce n’est pas fortuitement que j’ai pris pour objet l’histoire de la conquête de l’Amérique», admitió Todorov al inicio del siglo XXI, en el libro-entrevista *Devoirs et délices. Une vie de passeur*: «[t]ous ces récits me parlaient aussi de moi» (Todorov y Portevin, 2002).

C’est ainsi introduit dans mon champ d’intérêt mon identité même, celle d’un “homme dépaycé”, confronté à la rencontre des cultures, sensible en même temps à l’unité du genre humain. L’histoire de la conquête du Mexique devenait, de ce point de vue, une allégorie sublime, écrite en lettres majuscules, de ma minuscule histoire! (Todorov y Portevin, 2002).

Autor reconocido internacionalmente por distintos importantes estudios de teoría de la literatura, Todorov iniciaba por esta vía una nueva etapa de su reflexión. En una época marcada por *Orientalism* (Said, 1978), Todorov —que sugirió a Seuil la traducción de la obra (Collier, 2020: 399-413) y escribió el prefacio a la edición francesa (Said, 1980)—² expresó su posición frente a la propuesta interpretativa de su colega y amigo (García Guillem, 2016: 265-280). En

¹ Las citas sacadas de este texto no incluyen el número de página, ya que han sido extraídas de la edición electrónica.

² Para una reseña crítica que merece la pena releer hoy en día, véase Harpigny, 1981.

este texto de presentación, aunque él constata que Said eligió delimitar el estudio del “discurso sobre el otro”, centrando el análisis en las narrativas francesas, inglesas y estadounidenses sobre el “Oriente Próximo” desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX, el lector atento se da cuenta de que es precisamente la *généralité* del tema lo que verdaderamente le interesaba a Todorov.

L’histoire du discours sur l’autre est accablante. De tout temps les hommes ont cru qu’ils étaient mieux que leurs voisins; seules ont changé les tares qu’ils imputaient à ceux-ci. Cette dépréciation a deux aspects complémentaires: d’une part, on considère son propre cadre de référence comme étant unique, ou tout au moins normal; de l’autre, on constate que les autres, par rapport à ce cadre, nous sont inférieurs. On peint donc le portrait de l’autre en projetant sur lui nos propres faiblesses; il nous est à la fois semblable et inférieur. Ce qu’on lui a refusé avant tout, c’est d’être différent [...] *La condamnation d’autrui s’accommode aussi bien du modèle social hiérarchique (les barbares assimilés deviennent esclaves) que de la démocratie et de l’égalitarisme: les autres nous sont inférieurs parce qu’on les juge, dans le meilleur des cas, par les critères qu’on applique à soi-même* (Todorov, [1978] 1980 en Said, [1978] 2003: 8).

El prefacio de Todorov presenta interesantes líneas de tensión adicionales. Por un lado, se percibe su dificultad, paradójicamente debida a la deformación, por así decirlo, orientalista, de captar la importancia de las imponentes transformaciones en curso en el mundo de la época, a partir precisamente del “Oriente” musulmán. A pesar del impacto global de la revolución islámica en Irán, Todorov afirmaba de manera *tranchante* que «il y a un discours orientaliste en Occident mais aucun discours “occidentaliste” en Orient» (Todorov, [1978] 1980 en Said, [1978] 2003: 8-9). Sin embargo, justo unas líneas más adelante, en el mismo texto él observaba algo opuesto: «Les “Orientaux” n’acceptent plus toujours l’image que nous leur proposons d’eux, ni de jouer loyalement le jeu dans lequel nous sommes à la fois partenaires et auteurs des règles» (Todorov, [1978] 1980 en Said, [1978] 2003: 9).

Además, Todorov fue crítico hacia la tendencia de Said de fustigar «l’intolérance des hommes à l’égard des “barbares”» sin explicar «comment concilier l’impératif moral “soyez tolérants” avec la constatation historique: “les hommes ne l’ont jamais été”» (Todorov, [1978] 1980 en Said, [1978] 2003: 10).

[I]l ne nous indique pas la voie d’une nouvelle morale lucide, non utopiste. Mais c’est peut-être le propre du savoir tel que le voudrait Saïd: plutôt que de nous enfermer dans les réponses, il maintient salutairement les questions (Todorov, [1978] 1980 en Said, [1978] 2003: 10).

En suma, según Todorov, el autor de *Orientalism* condenó «la comprensión assimilatrice et impérialiste pratiquée par la science officielle, mais ne nous apprend pas s’il existe une compréhension différente, où l’autre n’est pas réduit et soumis au même» (Todorov, [1978] 1980 en Said, [1978] 2003: 9).

A partir de los años ochenta esta es precisamente la gran pregunta subyacente al largo recorrido intelectual de Todorov, cuyo primer terreno de verificación fue el trabajo sobre la conquista de América. Si bien se mira, el prefacio a la edición francesa de *Orientalism* contiene muchos de los interrogantes y objetivos de la investigación posterior de Todorov. Él admitió también la proximidad temática de esta nueva línea de trabajo con la reflexión de Said, a quien lo unía una amistad intelectual destinada a durar toda la vida, con importantes ripercusiones en las visiones que ambos tenían del humanismo (García Guillem, 2016)³. Sin embargo, Todorov hizo evidente la diferencia sustancial entre ellos.

Le communisme n'a jamais été un problème pour lui, ni donc toute la tension Est et Ouest. Elle doit apparaître, de son point de vue, comme une querelle interne entre Nordistes ... (Todorov y Portevin, 2002).

Para una “historia ejemplar” de 1492

Todorov descubrió el mundo hispanoamericano a finales de los años setenta. En el ya citado *Devoirs et délices*, él reconoció que su interés hacia la conquista de América se había despertado en ocasión de una estadía académica en México. En este contexto, como recuerda Efrén Ortiz Domínguez (2016), Todorov expuso «una conferencia en muchos sentidos memorable, titulada “Macondo en París”» (Todorov, 1978): un texto que aún transmite una corriente de energía a pesar de que el ritmo de la exposición oral parezca, de alguna manera, superar el rigor de la argumentación⁴. Impresionado por la pluralidad de «cette culture envoûtante, d'une intensité comme on en rencontre rarement», a través de la traducción francesa de la *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (Todorov y Portevin 2002), Todorov se acercó al pasado de México, en particular a la caída de Tenochtitlán y a los inicios del régimen del virreinato. Su enfoque se centra principalmente en las fuentes “europeas” —civiles y eclesiásticas— de la época, entre las que destacan las *Cartas de relación* dirigidas por Cortés a Carlos I de Habsburgo, las crónicas y los textos relacionados con los misioneros que participaron en la evangelización de los pueblos indígenas a lo largo del siglo XVI.

Petit à petit un projet germe dans mon esprit. La matière était entièrement nouvelle pour moi, mais l'objet —la rencontre des cultures— m'attirait irrésistiblement (Todorov y Portevin, 2002).

De ahí la fascinación ejercida sobre Todorov por Bernardino de Sahagún y Diego Durán, los religiosos y eruditos que «encarnaban, conscientemente o no, un mestizaje de culturas, una hibridización cultural que se ha convertido en la condición moderna en general» (DDOOS, 1997: en la red).

³ Todorov dedicará *La peur des barbares* (2008) a Germaine Tillon y Edward Said.

⁴ «París en Macondo es la destrucción de la comunidad patriarcal, la guerra despiadada entre los solidarios y los solitarios, que termina con la trágica victoria de los segundos. Macondo en París, ello sería no el retorno ilusorio a la naturaleza, sino otra manera de resolver el combate entre la aldea y la metrópoli; una manera, quizás, de superar el conflicto entre todos y uno, entre espíritu colectivista y espíritu individualista (no es a lo que aspiramos ahora, precisamente), para comenzar finalmente a vivir esa cifra, la más difícil de todas: pluralidad» (Todorov, 1978: 45).

Eran hombres desarraigados —mi situación de *dépaycé* me hace comprenderlos—, eran unos individuos con una cultura inicial que se sumergen en otra cultura, muy distinta de la suya, de la que nada se filtraba, y que intentan servir a los otros como intermediarios a la vez que, complejamente, procuran “recuperarlos” sometiéndolos a sus puntos de vista religiosos, cristianos. Sahagún presta su saber a los supervivientes mexicanos para transcribir sus propias costumbres y su historia, y lo hace fielmente, al tiempo que intenta convertirlos mejor al cristianismo. Esta envoltura recíproca me parece ejemplar y fascinante: Sahagún presta su voz y recoge las voces de los otros, y una y las otras aparecen mezcladas. Los documentos de ambos, para mí, resultan irremplazables y únicos. Su posición fue un hecho extraordinario, en todo caso, en la historia de Europa (DDOOS, 1997: en la red).

Todorov nunca ocultó las carencias de sus conocimientos históricos y lingüísticos sobre el mundo mesoamericano e hispanoamericano, en el que se adentró con entusiasmo audaz. Además, él reconoció que había aplicado la perspectiva semiótica que muy bien conocía a una materia tan vasta para iniciar el acercamiento a este nuevo objeto de investigación. Igualmente, él admitió que su familiaridad con el español era fruto de la madurez, aunque su primer contacto con la literatura española remontase a su juventud en Bulgaria, cuando realizó un trabajo sobre Cervantes (DDOOS, 1997: en la red). Por eso, él estudió las fuentes en las que se basa *La conquête de l'Amérique* sobre todo en traducción, haciendo referencia a los originales exclusivamente para verificar —como admitió— si las palabras clave eran correctas (DDOOS, 1997). Todo esto explica la impresión de distancia, tal vez multiplicada si se lee la obra en traducción, que el lector atento puede percibir en el libro respecto a la complejidad de los contextos históricos en que se articularon discursivamente las instancias de actores tan diferentes como Cristóbal Colón, Hernán Cortés, Bartolomé de Las Casas, Bernardino de Sahagún, Diego Durán, etc.

Asimismo, debido a su formación académica entre la Bulgaria socialista y la Francia de los años sesenta y setenta, Todorov tuvo una visión del siglo XVI a veces esquemática y subrepticamente condicionada por el legado de la “leyenda negra” hispanófoba. Esta herencia cultural y su metodología explican en cierto modo el carácter autorreferencial del análisis de los tópicos y de las estructuras del discurso europeo sobre “el otro”, encarnado, entre eurocentrismo auroral y las nacientes perspectivas interculturales, por la galería de figuras que, de Colón a Sahagún, en *La conquête de l'Amérique* se presentan como los “protagonistas” de un relato a la vez contradictorio. Por lo tanto, es necesario tener en cuenta para cada una de ellas que se trata del “retrato” que le hizo Todorov, cuyo objetivo no era historizar el prisma de las posiciones de los actores de su análisis desde un punto de vista coyuntural o relacionado con la larga duración.

Como se acaba de subrayar, él era consciente de los límites de su conocimiento historiográfico del pasado y admitió abiertamente que su uso de «los dos adjetivos, “medieval” y “moderno”, no es muy preciso; sin embargo no puedo prescindir de ellos» (Todorov, [1987] 2007: 32). De la misma manera, Todorov —cuyo interés principal es de “moralista”— admitió haber elegido «contar una historia. Más cercana al mito que a la argumentación» (Todorov, [1987] 2007: 13). Una historia “ejemplar” cuyo punto de partida es el año 1492. Por consiguiente, si bien *La conquête de l'Amérique* nos invita a considerar el eurocentrismo naciente del siglo XVI

como una polifonía, expresión de las múltiples y polifacéticas posturas etnocéntricas/cristianocéntricas hacia la “novedad” antropológica, geográfica y natural americana en el observatorio elegido —el Caribe y Mesoamérica—, en definitiva la obra se basa en el argumento de que «todos somos descendientes directos de Colón, con él comienza nuestra genealogía» (Todorov, [1987] 2007: 15).

De hecho, Todorov establece una relación anacrónica entre el siglo XVI —época en la que se centra su análisis— y los siglos posteriores marcados por el racismo y el Holocausto, que él considera como métodos y fenómenos intrínsecamente europeos junto con la “occidentalización” del colonialismo. Así, el 1492 del primer viaje del navegante genovés se transforma, en el libro de Todorov, en el momento fundacional de la formación histórica del eurocentrismo ya sea como un discurso que habría legitimado durante siglos el sistema de dominio colonial en la América española o como el sustrato de los posteriores colonialismos e imperialismos europeos a nivel global (cfr. Todorov, [1987] 2007: 255).

El autor rastrea las formas arcaicas de estos últimos fenómenos precisamente en la conquista española del Caribe y Mesoamérica en el siglo XVI. Por tanto, no es de extrañar que él presente al cronista Gonzalo Fernández de Oviedo como racista, xenófobo y partidario de la «solución final» (Todorov, [1987] 2007: 162) en el marco del debate sobre el tratamiento de los pueblos indígenas, y que atribuya una misma matriz colonialista tanto a Cortés como a Las Casas, evocando el mural de Diego Rivera en el Palacio Nacional de Ciudad de México (Todorov, [1987] 2007: 190). Sin embargo, Todorov atribuye a Bartolomé de Las Casas un ambiguo papel arquetípico con respecto a este fenómeno, ya que también presenta al dominico como el icono del pensamiento crítico europeo por haber profetizado que el futuro de España corría el riesgo de convertirse en una catástrofe, debido a los malos tratos de los pueblos indígenas.

Además, la línea de continuidad entre la España del siglo XVI y la Europa «occidental» (Todorov, [1987] 2007: 255) moderna y contemporánea que Todorov establece en *La conquête de l'Amérique* explica la referencia a Gobineau (Todorov, [1987] 2007: 191), pues estudiado en *Nous et les autres* (Todorov, 1989) como paladino del racismo biológico en el contexto del apogeo planetario del colonialismo europeo y de su ambición civilizadora a la vez etnocéntrica y universalista. Un anhelo que había aflorado en el “encuentro” entre los europeos y los pueblos indígenas en el siglo XVI, marcado por el «mayor genocidio de la historia humana» (Todorov, [1987] 2007: 14).

Incluso si España tiene el papel principal en el movimiento de colonización y destrucción de los otros, no está sola: portugueses, franceses, ingleses, holandeses, la siguen muy de cerca, y serán alcanzados más tarde por los belgas, italianos, alemanes. Y si bien los españoles hacen más que otras naciones europeas en materia de destrucción, no es porque éstas no hayan tratado de igualarlos o superarlos... ¿Se cumplió la profecía? Cada cual contestará esta pregunta según su juicio. En lo que a mí me concierne, consciente de la parte de arbitrariedad que hay en toda apreciación del presente, cuando la memoria colectiva no ha hecho su selección, y consciente también de la elección ideológica que eso implica, prefiero asumir abiertamente mi visión de las cosas sin disfrazar la descripción de las cosas mismas. Al hacer esto escojo en el presente los elementos que me parecen más característicos, que por consiguiente contienen en

germen el futuro —o deberían contenerlo. Como debe ser, estas observaciones serán totalmente elípticas (Todorov, [1987] 2007: 255).

Sobre esta base, en *La conquête de l'Amérique* Todorov denunció las responsabilidades de la Europa “occidental” moderna y contemporánea para situarse, con la vista puesta en el futuro, en el paisaje poscolonial de su época.

La historia ejemplar de la conquista de América nos enseña que la civilización occidental ha vencido, entre otras cosas, gracias a su superioridad en la comunicación humana, pero también que esa superioridad se ha afirmado a expensas de la comunicación con el mundo. Habiendo salido del periodo colonial, sentimos confusamente la necesidad de revalorar esta comunicación con el mundo (Todorov, [1987] 2007: 261).

En el epílogo del libro se rastrea el palinsesto de la investigación a la que Todorov se habría dedicado en las décadas siguientes a partir del imperativo moral que «el otro está por descubrir» (Todorov, [1987] 2007: 257). «[A]un si el descubrimiento del otro debe ser asumido por cada individuo, y vuelve a empezar eternamente, también tiene una historia, formas social y culturalmente determinadas» (Todorov, [1987] 2007: 257), subrayaba prefigurando el carácter dual de su recorrido intelectual posterior, basado en la conjugación de un alto compromiso hacia la desvelación de la “verdad” ocultada por los discursos etnocéntricos y un análisis textual puntual de esos mismos enunciados y argumentaciones.

Unos años antes de la caída del sistema soviético, y siendo consciente de que «los representantes de la civilización occidental ya no creen tan ingenuamente en su superioridad» (Todorov, [1987] 2007: 259), el autor transformó *La conquête de l'Amérique* en un banco de prueba para la construcción de una “morale lucide, non utopiste” a través de un amplio trabajo indisoluble de su perfil de estudioso, “desarraigado” pero intrínsecamente europeo, comprometido con la práctica de un humanismo integral frente al gran desafío que representa la opción del diálogo intercultural en el marco de la competencia asimétrica de las culturas en el pasado y en el presente⁵.

Con el objetivo de devolver la voz a los protagonistas indígenas del “encuentro” desigual entre europeos y mesoamericanos en el siglo XVI, en 1983 Todorov publicó, junto con el etnohistoriador Georges Baudot, *Récits aztèques de la Conquête*, obra que se tradujo al italiano (1988), al español (1990) y al japonés (1993). Esta recopilación de fuentes se presenta en cierta medida como el “revés” de *La conquête de l'Amérique* ya que juxtapone al corpus de “escritos europeos” principalmente al centro de dicho libro los códices coloniales y otras fuentes fundamentales, en náhuatl y español, fruto de la interacción/cooperación entre misioneros, élites mesoamericanas o mestizas y neófitas indígenas. De este modo, los actores indígenas, evocados tal vez de manera mecánica en *La conquête de l'Amérique*, se acreditan en *Récits az-*

⁵ En este sentido, se pueden acercar las figuras de Todorov y de Ryszard Kapuściński, otro gran intérprete europeo de la investigación sobre “el otro” que, al igual que Todorov, nació en un país totalitario. El reportero polaco compartió con Todorov la misma visión de la periodización de la historia de la hegemonía europea y un eurocentrismo crítico de corte humanista, debido a su formación y su sentimiento de pertenencia. Esta actitud conlleva una profunda tensión ética en la que resuena la adhesión común a la filosofía de Lévinas (véase Kapuściński, [2006] 2007).

tèques de la Conquête en su agencia como productores de discursos ante el lector internacional de finales del siglo XX.

Sin embargo, como es notorio, en los documentos editados por Baudot y Todorov⁶, se articulan las dinámicas interculturales impuestas a las sociedades mesoamericanas, por su parte pluriétnicas y pluriculturales, en el contexto de la reconfiguración y la integración en un nuevo orden político imperial a guía española legitimado por la evangelización, más que la voz indígena en singular y *tout court*. Todorov fue consciente de esta dimensión sustancial, como se desprende de su postfacio de corte teórico-literario. De hecho, distinguió las posiciones de los “narradores” y de los “transmisores” a los que se deben los documentos, que él adscribe a la literatura histórica, y que, al mismo tiempo, clasifica en géneros textuales (anales, memorables, sagas). Además, no solo evidenció la presencia en los documentos de otros géneros —desde la elegía hasta el himno, pasando por el fragmento didascálico—, subrayando el hecho de que «la terminología náhuatl incluye ya todas estas distinciones», y esbozó también una diferenciación de las fuentes en náhuatl y en español, señalando que las primeras serían tendencialmente más impersonales, «inquebrantable[s] como un collar de jade, como una estatua de piedra» (Todorov y Baudot, [1983] 1990: 460).

Como es bien sabido, el proyecto evangelizador influyó en los documentos “indígenas” del siglo XVI, multiplicando las dificultades con respecto a la clasificación llevada a cabo por Todorov. Pese a la voluntad de destacar los matices de carácter “étnico” en los documentos recopilados, el análisis del estudioso propone subrepticamente la visión dicotómica presente en *La conquête de l'Amérique*. De hecho, Todorov vincula, en definitiva, el mundo indígena con el mito y el rito, y el mundo europeo, por el contrario, con el pragmatismo y una lengua, el español, capaz de expresar los matices subjetivos. También Todorov insistió en la asociación de Cortés con el utilitarismo renacentista y con los orígenes de la “superioridad” europea en las relaciones con los “otros”. Una visión del conquistador que se reafirma tenazmente en el libro-entrevista ya citado de principios del siglo XXI.

La différence entre les autres conquistadors et Cortés est que, lui, il veut non prendre, mais comprendre. Ou plutôt : d'abord bien comprendre pour ensuite mieux prendre! [...] Tout d'abord, Cortés est un fils spirituel de Machiavel [...] En même temps, Cortés illustre un autre trait de l'homme de la Renaissance: il est sensible aux différences individuelles, aux changements [...] Il n'est pas enfermé dans une conception répétitive, cyclique de l'histoire [...] Les hommes de la Renaissance inaugurent un monde qui n'est plus nécessairement celui de la reproduction: la nouveauté a droit de cité (Todorov y Portevin, 2002).

En *Récits aztèques de la Conquête*, el etnohistoriador Georges Baudot otorga la debida tridimensionalidad a las fuentes clasificadas por el semiólogo. Él tradujo al francés los documentos históricos en náhuatl, poniendo de relieve el carácter de “lengua general” de este idioma, sin dejar de subrayar su transcripción alfabética en el marco de la evangelización⁷. Como conocía

⁶ Códice Florentino, Anales de Tlatelolco, Códice Aubin, Códice Durán, Códice Ramírez, la *Historia de Tlaxcala* de Muñoz Camargo.

⁷ Sobre el fenómeno más amplio de la “revolución alfabética” en el mundo mexicano del siglo XVI, cfr. Gruzinski, 2023.

en profundidad el siglo XVI novohispano, a diferencia de Todorov, presentó con erudición los documentos en sus matices, subrayando las tensiones entre culturas y poderes que estaban presentes en la producción y articulación discursiva de estos textos, en los que se perciben las dinámicas interétnicas e interculturales subyacentes a la participación de los “conquistados” en la formación histórica del virreinato de la Nueva España en el siglo XVI (Gruzinski, [2017] 2018).

Bien acogido en Francia (Mahn-Lot, 1986) y a nivel internacional, *Récits aztèques de la Conquête*, como ya se ha señalado, se tradujo al español. Sin embargo, esta edición suscitó cierta perplejidad entre los estudiosos mexicanos ya que la editorial Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo tradujo la edición francesa integralmente, incluidas las fuentes que originalmente estaban en náhuatl. «[H]ubiera sido preferible una traducción directa del idioma indígena al español, como las que realizó Ángel M. Garibay», opinaba por ejemplo Salvador Méndez Reyes (1991: 277-278).

Por su parte, *La conquête de l'Amérique* inició su larga trayectoria como texto de referencia para las humanidades gracias a las traducciones al portugués (1982), inglés (1984), italiano (1984), alemán (1985), español (1987), y pues al rumano, al griego moderno, al búlgaro, etc. Editado y reeditado en las décadas sucesivas, y hoy también disponible en chino (2013), el libro se ha convertido sin duda en un clásico (Mahn-Lot, 1986). Por cierto, el inicio del encendido debate internacional sobre el V Centenario del primer viaje transatlántico de Colón en 1492 favoreció la fortuna de la obra. De hecho, *La conquête de l'Amérique* ofrece una propuesta interpretativa potente a partir de su dedicación a una mujer maya, doblemente subyugada a un “otro” que no la reconoce ni como mujer ni como amerindia, y por eso condenada a una muerte atroz en el siglo XVI, cuando los españoles manifestaron pionerísticamente la “cara oscura” de la Europa moderna. Y todo ello a pesar de que, paralelamente, Todorov comenzara a convertir esa misma Europa en el eje de su investigación sobre las relaciones entre culturas. «Lo que deseo [precisó Todorov] no es que las mujeres mayas hagan devorar por los perros a los europeos con que se encuentran (suposición absurda, naturalmente), sino que se recuerde qué es lo que podría producirse si no se logra descubrir al otro» (Todorov, [1987] 2007: 257).

Sin embargo, a finales del siglo XX la visión de los “indios” (y más o menos subrepticamente de sus descendientes) difundida por *La conquête de l'Amérique*, asociada en última instancia a su supuesto déficit en la comunicación inter-humana frente a los españoles/europeos, empezó a resultar obsoleta ante el gradual surgimiento del protagonismo de los pueblos indígenas americanos como actores globales⁸. Este nuevo panorama fue legitimado simbólicamente justo en 1992, con motivo del 500 aniversario de lo que fue redenido, no sin grandes polémicas, como “el encuentro entre dos mundos”. Antes de que Rigoberta Menchú Tum pronunciara su discurso de aceptación del Premio Nobel de la Paz⁹, el 12 de octubre de 1992 San

⁸ En un pasaje ya citado de las páginas finales de *La conquête de l'Amérique*, Todorov observaba que «la historia ejemplar de la conquista de América nos enseña que la civilización occidental ha vencido, entre otras cosas, gracias a su superioridad en la comunicación humana, pero también que esa superioridad se ha afirmado a expensas de *la comunicación con el mundo*» (Todorov, [1987] 2007: 261).

⁹ En su discurso de aceptación del Premio Nobel de la Paz, la militante maya rechazó la noción de “descubrimiento” de América. «Las civilizaciones indígenas y las civilizaciones europeas de haber tenido intercambios de manera pacífica y armoniosa, sin que mediara la destrucción, explotación, discriminación y miseria, seguramente habrían logrado una conjunción con mayores y más valiosas conquistas para la Humanidad. No debemos olvidar que cuando los europeos llegaron a América, florecían civilizaciones pujantes. No se debe hablar de descubrimiento de América, porque se descubre lo que se ignora o se encuentra oculto. Pero América y sus civilizaciones nativas se habían descubierto a sí mismas muchos antes de la caída del Imperio Romano y del Medioevo europeo. Los alcances de sus culturas forman parte del patrimonio de la Humanidad y

Cristóbal de las Casas fue escenario de una marcha en la que se derrumbó la estatua del conquistador local Diego de Mazariegos. En enero de 1994 comenzó el levantamiento del EZLN.

A pesar de todo ello, Todorov no siguió el camino de la “decolonización” radical que se ha perseguido tenazmente en las décadas siguientes y hasta hoy, tanto por parte de distintos sectores del mundo académico iberoamericano como por parte de la galasia de los actores sociales y políticos que apoyan a los pueblos indígenas y afrodescendientes, con ecos significativos, aunque no suficientes a nivel aplicativo, en los marcos constitucionales, jurídicos y socioeconómicos de los países del subcontinente (Lehmann, 2022). Más bien, él continuó con la opción elegida en *La conquête de l'Amérique*: una historia ejemplar y un relato que «más bien propone que impone» (Todorov, [1987] 2007: 263). De hecho, siguiendo esta línea de investigación, desde finales del siglo XX Todorov se dedicó al estudio diacrónico de figuras, temas y líneas de tensión del pensamiento europeo, interpretando el humanismo como una ética de la responsabilidad basada en el imperativo de “descubrir al otro” y la conciencia contextual de los riesgos fatales subyacentes a la negación de esta opción (Cassina *et. al.*, 2018).

Sobre la base de la experiencia directa tanto del totalitarismo como de la democracia, él justificó esta postura a partir del tema de investigación: la reflexión europea sobre la “diversidad humana” en el siglo XVI, la Ilustración, el pensamiento liberal del siglo XIX, el siglo XX y frente a los desafíos del nuevo milenio¹⁰. Aunque fuese un crítico muy severo de los abusos de Europa en sus relaciones con el mundo a lo largo de esos siglos, y de los totalitarismos y del Holocausto en el siglo XX, valoró tenazmente la presencia en los intelectuales que analizó de la capacidad para pensar, a pesar de todas sus contradicciones internas, bajo el signo de la complejidad en el tiempo y en el espacio. Todo ello, en su opinión, garantizaría que el eurocentrismo, sin perjuicio ya sea del carácter normativo de su discurso y de sus responsabilidades concretas, no se transformara irremediamente en un monólogo (Todorov, 1989; Todorov, 1996; Todorov, 1998a, Todorov y Portevin, 2002)¹¹.

En este sentido, en su recorrido de investigación sobre las relaciones entre las culturas Todorov elaboró un nuevo eurocentrismo ya que la “experiencia europea” constituye el eje de la reflexión y el sustrato de sus valores. Por eso, no es de extrañar el matiz eurocéntrico del capítulo que Todorov dedicó al Nuevo Mundo en *Vivre seuls ensemble* (Todorov, 2012: 49-72). De hecho, él se centró en el “descubrimiento intelectual de América” por parte de los europeos y articuló su análisis en torno a las preguntas geográficas de Cristóbal Colón, Pedro Mártir de Anglería y Vespucio, y a la respuesta del cartógrafo Waldseemüller, quien acuñó el neologismo “América” en 1507. Sin embargo, este último encarna el verdadero protagonista de la primera parte del capítulo ya que representa los ambientes cultivados europeos que procesaron la información relativa al Nuevo Mundo en el marco de los saberes cosmográficos de la época.

siguen asombrando a sus estudiosos» (Menchú Tum, 1992: en la red).

¹⁰ Véase en particular la posición de Todorov respecto al “choque de civilizaciones”. Tras el 11 de septiembre de 2001, reivindicó el derecho de los países occidentales a la autodefensa en términos concretos y en relación con sus propios valores. Al mismo tiempo, sin embargo, deseó que esta defensa no se tradujera en reacciones desproporcionadas para no dejar espacio a la transformación del miedo a “el otro” en un potente sentimiento social. Además, reconoció que la historia demuestra que este sentimiento es uno de los factores que más contribuyen a las violaciones de los derechos humanos en todo el mundo. Para citar al autor de *La peur de barbares. Au delà du choc des civilisations* (Todorov, 2008): el miedo a los bárbaros es lo que amenaza con convertirnos en bárbaros.

¹¹ «Avec beaucoup des tâtonnements, je me suis retrouvé en fin de compte avec une quinzaine d’auteurs que j’ai pu étudier en peu plus en détail, dont quelques-uns recevaient plus d’attention que d’autres: Montaigne, Montesquieu, Rousseau, Chateaubriand, Renan, Lévi-Strauss» (Todorov, 1989 : 12).

L'histoire de la découverte de l'Amérique est celle d'un désapprentissage, d'une victoire progressive des données des sens sur les raisonnements *a priori* ; mais ces données elles mêmes doivent être saisies par une pensée synthétique (Todorov, 2012: 61).

En su recorrido Todorov enfrenta después el problema de las formas en las que los primeros navegantes europeos descubrieron al “otro” americano, destacando el hecho de que «l'interprétation du monde non humain est beaucoup plus fiable que celle des hommes» (Todorov, 2012: 66).

Le véritable changement qualitatif n'interviendra cependant que plus tard, lorsque les religieux espagnols s'installeront sur le continent, apprendront les langues indigènes et donneront la parole aux Indiens mêmes : d'objets de la connaissance, ceux-ci en deviendront des sujets. C'est le mérite, au Mexique, d'Olmos, de Motolinía, de Sahagun, de Duran, de tous ces savants qui permettront de mettre la parole des indigènes sur le même plan de celle de leurs conquérants ; ce qui, à son tour, nous donnera la possibilité d'entendre une parole toute différente (Todorov, 2012: 67).

En *Vivre seuls ensemble* Todorov parece ir más allá de la dicotomía entre europeos y pueblos indígenas que informa *La conquête de l'Amérique* para denunciar los límites de la especie humana en su conjunto en el marco del “encuentro” en el Nuevo Mundo.

Pourquoi les êtres humains, en rencontrant des semblables qu'ils ne connaissent pas, ne-parviennent-ils pas à s'en tenir à la joie née du contact et doivent-ils aussitôt chercher à décider lequel d'entre eux est le plus fort –par les paroles, les gestes ou les actes? Quelle est cette pulsion de pouvoir, symbolique ou réel, qui régit les conduites humaines aux quatre coins du globe? (Todorov, 2012: 69-70).

Por consiguiente, él comenta el encuentro, relatado por Pedro Mártir de Anglería, entre Colón y un indígena octuagenario durante el segundo viaje en coherencia con este afán universalista.

[Le vieillard] admire l'audace et la puissance du navigateur, puis lui propose en partage sa propre sagesse, ses mesures du bien et du mal : il y a ceux qui aiment la paix et évitent de faire du mal à personne et ceux qui prennent plaisir à nuire à leurs prochains. Pendant un bref instant, les hostilités et les égoïsmes sont suspendus, le bruit des armes s'arrête et, dans le brusque silence qui s'instaure, les êtres reconnaissent leur commune humanité, par-delà les océans et les terres (Todorov, 2012: 72)¹².

¹² En los textos de Todorov posteriores a *La conquête de l'Amérique* que hemos examinado en este trabajo se confirma el uso ejemplar de las referencias a los pueblos indígenas, tanto antes del contacto con los españoles/europeos como en la época de la conquista.

Traducciones y recepciones internacionales

A pesar de las críticas que se le han dirigido desde diferentes perspectivas de investigación, precisamente por la genuinidad de los principios éticos que se han transformado en un trato distintivo de la segunda parte del recorrido intelectual de Todorov, *La conquête de l'Amérique* se ha consagrado como una obra magistral del pensamiento humanista, capaz de hablar a lectores de distintas disciplinas y generaciones. Un primer censo de las reseñas internacionales lo demuestra¹³. En efecto, aunque nunca oculten el hecho de que Todorov no es ni un historiador ni un especialista de las Américas, todos los revisores admiten que su análisis ha tocado o invita a tocar aspectos fundamentales de sus respectivas perspectivas disciplinarias. En 1983, Marianne Mahn Lot, la gran estudiosa francesa de Colón y Las Casas, reconoció la alta calidad ética del libro y lo presentó como una obra importante, ofreciendo una lectura desde el punto de vista del historiador (Mahn Lot, 1983: 1279-1280).

En 1985, el antropólogo canadiense Dominique Legros, en la reseña de las dos ediciones, en francés y en inglés, apreció la capacidad de Todorov para sintonizar al lector con unas grandes cuestiones éticas precisamente a través de una historia ejemplar de la conquista de América y la opción, en cierta medida audaz, de articular su propuesta interpretativa mediante un relato histórico (Legros, 1985: 117-121).

Even Columbus' reaction in the face of alterity and the conquistadores' atrocities are still pertinent. One simply needs to mention, on the one hand, *The Invisible Man*, Ralph Ellison's novel, to recall the average white middle-class American's inability to perceive a Black as a human being, and on the other, the My Lai massacre and similar ones committed in Vietnam. We would be foolish to forget and to make ourselves believe that what the Spanish conquest of America illustrates concerns us no more. Besides, the importance of Todorov's typology is primarily to show us that knowledge or ignorance, love or hatred of the other, and positive or negative action toward him, are in principle independent of each other. This could not have been rendered evident without a full account of the range of behaviours manifested during the conquest of America (Legros, 1985: 120)¹⁴.

En 1986, David Carrasco inició su reseña sobre la traducción en inglés en *The Hispanic American Historical Review* con la fórmula *Conquest by Semiotics!* (Carrasco, 1986: 362-363). El revisor mantuvo su escepticismo, subrayando el hecho de que «one of the important aspects of the book is its arguability» (Carrasco, 1986: 362-363) y evidenciando los errores de perspectiva de Todorov con respecto a la historia de la Mesoamérica y de la conquista europea del Nuevo Mundo. Sin embargo, también Carrasco estuvo de acuerdo con los otros críticos citados en que «the boldness of the conception and language with which Todorov tells this story is very significant contribution to historians, linguists, anthropologists, and historians of religions» (Carrasco, 1986: 362-363).

¹³ En las páginas siguientes se analizan algunas reseñas emblemáticas en cuanto al perfil de los autores y de las revistas en las que se publicaron los comentarios sobre *La conquête de l'Amérique*.

¹⁴ Véanse las reseñas contemporáneas del filósofo Jean-Paul Dumont (1983) y del antropólogo Christian Duverger (1983).

Only time will tell if Todorov's semiotic approach is a reflection of the intellectual fashion of the '80s or a profound insight into a much older puzzle. My hunch is that Todorov will be carefully read for some time to come (Carrasco, 1986: 363).

En su reseña de la traducción española del libro, la estudiosa mexicana María Dolores Bravo (1988-1990: 227-233) realizó una lectura particularmente atenta y penetrante, lamentando que Todorov hubiera subestimado la complejidad de los sistemas de signos de los pueblos indígenas en el momento del contacto con los europeos. Al mismo tiempo, analizó el sistema de lecturas académicas en el que se basa la obra de Todorov y criticó el hecho de que el autor no hubiese tenido en cuenta la historiografía mexicana de los siglos XVIII y XIX (Clavijero, Orozco y Berra), así como la historiografía en español del siglo XX. Además, Bravo puso de relieve la desafortunada definición de “librito”, sorprendente en efecto, con respecto al clásico estudio de John H. Elliott *The Old World and the New: 1492-1650* (1970) y varias otras omisiones y deformaciones en la recepción de unos estudios clásicos por parte de Todorov. Entre ellas destaca la presentación de *La invención de América* (1958) de Edmundo O’Gorman como una obra que «estudia la evolución de las concepciones geográficas relacionadas con el descubrimiento de América» (Todorov, [1987] 2007: 265).

Gracias a su lectura atenta, Bravo evidencia una característica de *La conquête de l'Amérique* que, sin embargo, Todorov no ocultó. Se hace referencia al hecho de que el libro se presenta como un balance de un primer contacto con una materia nueva y compleja. Por eso se trata de un estudio ampliamente basado en investigaciones historiográficas y fuentes (en español y en náhuatl) traducidas. Además, Todorov adoptó en algunas ocasiones unas líneas interpretativas fuertes de los autores de referencia de manera muy pragmática o “a la letra”. Esto explica porqué dividió la bibliografía de la obra en dos partes. En la primera justificó la presencia de los autores por la adopción del criterio de la influencia “sobre mi texto”, articulando la lista en categorías. Por eso, esta sección se presenta como una *tabula gratulatoria*¹⁵.

Pese a la severidad de su juicio académico, debido a estos límites sustanciales, Bravo también reconoció el valor de la obra de Todorov. Mostrando un patriotismo mexicano comprensible, señaló que «contiene, en realidad, “dos libros”» (Bravo, 1988-1990: 232-233).

El ‘primero’ es una hermosa “historia ejemplar” que, con base en el estudio de los signos culturales, evoca a la mujer maya devorada por los perros. El ‘segun-

¹⁵ Más específicamente, en cuanto a la categoría “descubrir”, destaca el juicio positivo sobre la biografía de Madariaga, aunque Todorov subraya su mirada racista. Por el contrario, él parece indiferente ante el gran estudio de Heers, presentado como «una voluminosa biografía». Todorov reconoce la relevancia del estudio de Olschki, *What Columbus saw on Landing in the West Indies* (1941), aunque evidencia su distancia del enfoque de la investigación y el eurocentrismo del estudioso italiano. Reconoce la importancia del ya citado “librito” de Elliott y también menciona *La Natura delle Indie Nove* (1975) de Antonello Gerbi en el que, como observaba, el tema se aborda «desde un punto de vista que también es diferente». La referencia a la edición en inglés de *La invención de América* confirma el hecho de que Todorov ha construido su obra gracias a las traducciones de la historiografía en español y de las fuentes en náhuatl. Con respecto a la categoría “conquistar”, él reconoce la importancia del *Handbook of the Middle American Indians* y cita antropólogos, etnohistoriadores e historiadores (Soustelle, Sullivan, Lafaye, Pagden y León Portilla). Además, reconoce la importancia de Octavio Paz cuyas obras «son una valiosísima fuente de reflexión para quien desee interrogarse sobre la historia de México». Asimismo, admite su deuda con los antropólogos Louis Demont y Jack Goody. Destacan el reconocimiento que «la idea de la improvisación como característica de la civilización occidental en el Renacimiento viene sobre todo del ensayo de Stephen Greenblatt» y la importancia atribuida a *The Aztec Image in Western Thought* de Benjamin Keen (1971) y a *First Images of America*, editado por F. Chiappelli (1976). Véase Todorov, [1987] 2007: 265-268.

do' ya no invoca el campo del mito y de la verosimilitud, sino el de la historia y la verdad. En este discurso Todorov se antoja bisono en relación al discurso de la interpretación. No obstante, la gran lección (además del recuerdo perenne de la mujer maya) es que el autor, con la honestidad ética y ejemplar que persigue, propone y piensa que ya gran parte del conflicto del 'otro' se ha transformado en una paulatina comprensión. El tiempo renueva la experiencia y esto hace que se pueda escribir una historia perfectible. También es gratificante que Todorov desee que el imperialismo se liquide a sí mismo. Nosotros, desde la experiencia americana, pensamos que por lo menos el colonialismo cultural y su antes intocable eurocentrismo están a punto de pasar a ser el recuerdo de una experiencia ejemplar (Bravo, 1988-1990: 232-233).

La temprana traducción del texto al portugués favoreció su duradera influencia cultural en Brasil, como observan Luís Guilherme Kalil y Luiz Estevam Fernandes (2019: 71-103) en una síntesis historiográfica sobre las interpretaciones, y la cristalizaciones ideológicas, de la conquista de México publicada en 2019. Los autores recuerdan unas críticas influyentes¹⁶ que, si bien diferentes entre sí, coincidían en subrayar el hecho de que Todorov tuvo una relación defectuosa con la historiografía en su dimensión de "ciencia de los hechos y de las interpretaciones", y no comprendió adecuadamente las dinámicas multi e interétnicas del mundo indígena.

En fin, destaca la edición en chino de 2013, que forma parte de una campaña de traducción de los textos más significativos de la extensa trayectoria de investigación de Todorov. A pesar de su característico eurocentrismo, el papel histórico de Europa siempre es objeto de un análisis crítico en sus obras. Como es sabido, hace tiempo que la comunicación política oficial de la República Popular China articula un discurso histórico de corte global. En este contexto, con la mirada puesta en el pasado, se propone la comparación entre el expansionismo violento, extractivista y racista de la Europa "colombina" y la proyección pacífica, en el pasado como en el presente, del mundo chino hacia los pueblos "amigos", cercanos y lejanos, cuyo icono es representado por el almirante Zheng He y sus viajes intercontinentales al inicio del siglo XV, significativamente anteriores a los de Cristóbal Colón. De ahí la atención hacia la "historia ejemplar" de la conquista de América y la asociación que Todorov ha establecido entre el año 1492, la fecha símbolo del eurocentrismo clásico, y la noción de genocidio, prefiguración de la partición del mundo por la Europa industrial en el siglo XIX y de las catástrofes del siglo XX. En el discurso oficial de la República Popular China estos últimos fenómenos conforman el eje del llamado "siglo de la humillación" (Gruzinski, [2015] 2016; Benzoni, 2021).

Con respecto a la recepción en Italia, país en el que *La conquête de l'Amérique* se ha convertido en un *long seller*, destaca el papel fundamental de Pier Luigi Crovetto, coordinador de las ediciones de dicha obra (Crovetto, 1984, 1992) y de *Récits aztèques de la Conquête* (Crovetto, 1988). Gracias a su mediación cultural, Crovetto favoreció la acogida del díptico americanista de Todorov en la academia italiana, que se ha mantenido a lo largo de las décadas como lo demuestra la presencia transversal de los dos textos, y ante todo de *La conquête de l'Amérique*, en los programas universitarios (Crovetto, 2019). En el prefacio a la nueva edición del libro en 1992, con motivo del V Centenario de lo que en Italia se denominaba todavía en la época

¹⁶ En el ensayo se hace referencia, en particular, a Keith Windschuttle, Héctor Hernán Bruit, Inga Clendinnen.

como “el descubrimiento” de América, Crovetto no ocultó las críticas que el texto de Todorov había suscitado en los años anteriores, y se felicitó por la posibilidad de «rivedere alcuni dei giudizi affrettati quanto ingenerosi di allora» (Crovetto, 1992: VII).

Sin duda, la primera edición italiana de *La conquête de l'Amérique* fue muy discutida. Basta con leer la reseña de Antonio Tabucchi en el diario *la Repubblica* (1984), cuando observaba que la propuesta “autorreflexiva” de Todorov sobre su identidad de europeo habría merecido, en definitiva, un retorno al psicoanálisis y al existencialismo. El escritor e iberista italiano articuló con fineza su lectura y la reseña forma un fragmento particularmente interesante en el marco de las voces evocadas unos años después por Crovetto. De hecho, Tabucchi demostró una visión de amplio alcance del “redescubrimiento” de América en curso en la época, señalando en primer lugar a los lectores italianos unas exposiciones internacionales, destacadas también por el uso público de la historia. Se trata respectivamente de *L'Amérique vue pour l'Europe*, organizada en París, con motivo del bicentenario (1976) de la declaración de independencia de las colonias angloamericanas, y de *Portuguese Discoveries and Renaissance Europe*, promovida por el Consejo de Europa en Lisboa en 1983 en los años inmediatamente posteriores a la admisión de los países ibéricos en la organización internacional y durante las negociaciones para la adhesión de Portugal y España a la CEE¹⁷.

Paralelamente, Tabucchi manifestó un escepticismo considerable con respecto a la capacidad de la Europa moderna para “descubrir” al “otro americano” y citó las fuertes consideraciones críticas de Manuel Scorza, que la entrevista de Alda Teja refleja de manera muy clara (Teja, 1978: 32-41). Como es sabido, en este texto el escritor peruano negó la existencia de una América Latina al singular, evocó el pensamiento decolonial militante de Fanon, denunció el hecho de que «nuestro punto de vista nos fue enajenado» y desmistificó el debate sobre “la naturaleza de los indios” del siglo XVI «que se plantea en las Universidades de Europa [...] mientras se desarrolla el terrible genocidio de la conquista [...] Nosotros sabemos que este debate teológico y la negación de la condición de los indios no era sino un pretexto del imperialismo español» (Teja, 1978: 34).

Se trata de consideraciones más abiertamente militantes que las que García Márquez habría formulado en 1982 en su discurso de aceptación del Nobel. De hecho, Scorza afirmó que «la función del escritor en América Latina, por lo menos en ciertos países, es resolver el problema del hombre americano, espiritualmente aniquilado por el trauma de la conquista, demostrar que el americano es un ser humano» (Teja, 1978: 34). Además, denunció el corte todavía etnocéntrico de la historiografía peruana del siglo XX que, en su opinión, representaba emblemáticamente en la época el historiador Jorge Basadre, con el que tuvo una polémica pública (Teja, 1978: 40).

Sobre esta base, Tabucchi expuso su personal y penetrante lectura del libro de Todorov, minimizando de alguna manera su carácter innovador ya que «la vera riscoperta dell'America possiede una data precisa: gli anni Cinquanta; un nome: Claude Lévi-Strauss; e un libro: *Tristi tropici*, che è certo il libro più intelligente e insieme più triste che la volontà di conoscenza del Novecento ha espresso» (Tabucchi, 1984: en la red). De hecho, Tabucchi atribuyó a Lévi-Strauss la intuición del abordaje correcto de la relación con ‘el otro’ y propuso hacer

¹⁷ “L'Amérique vue par l'Europe (Paris, Grand Palais, 17 septembre 1976-2 janvier 1977)” ; “The Portuguese Discoveries and Renaissance Europe (Lisboa, 1983)”. Para la segunda exposición, véase la amplia reseña de Yudhishtir Raj, 1984.

referencia en particular a las páginas finales de *Tristes tropiques* (Lévi-Strauss, 1955) como el punto de partida para una discusión que incorporara el pesimismo del antropólogo francés que, en su opinión, «alcuni studiosi della comunicazione hanno forse troppo sbrigativamente eluso» (Tabucchi, 1984: en la red). Tabucchi también subrayó que el libro de Todorov dependía sustancialmente de unos interrogantes articulados en el epílogo de *Tristes tropiques*, aunque el intelectual bulgaro-francés «non ne mantiene l'intimo scetticismo» (Tabucchi, 1984: en la red).

El juicio del iberista italiano fue, en definitiva, severo ya que imputó a Todorov una propensión de ser rápido y descuidado a la hora de analizar las fuentes: a partir de una lectura de los textos colombinos poco atenta a la mediación de Las Casas. Además, Tabucchi no consideró original la clasificación propuesta por Todorov en forma de crescendo: 'Descubrir', 'Conquistar', 'Amar', 'Conocer'. Por el contrario, él subrayó el matiz íntimamente consustancial a la historia de la filosofía europea de dichas categorías, evocando a Hobbes, Locke, Hume y Berkeley. A pesar de todo ello, Tabucchi reconoció la indudable capacidad de Todorov como narrador de páginas fascinantes. Sin embargo, su perplejidad de fondo con respecto al libro reafioró en el comentario sobre el epílogo de *La conquête de l'Amérique* al que criticó por su opacidad y por un optimismo hacia la perspectiva intercultural que Tabucchi no estaba dispuesto a compartir.

È lecito nutrire seri dubbi sul senso che può avere per noi il cartello segnaletico Attenti all'altro. Prima di tutto perché l'Altro si presenta oggi, in molti casi, con gli indecifrabili connotati dell'Omologo (l'Altro, cioè, non è altro per un sistema di segni diverso, ma per una sua ben più misteriosa e inafferrabile alterità); in secondo luogo perché non siamo affatto sicuri che l'Altro non sia una nostra proiezione, una zona oscura di noi che si materializza nelle sembianze di qualcuno [...] E a questo punto ci viene una grande voglia di andare a rileggere Jung e Freud. O magari il "vecchio" Sartre, del quale tutti apparentemente si sono dimenticati (Tabucchi, 1984: en la red)¹⁸.

En el libro-entrevista ya citado en varias ocasiones, Todorov responde de manera sorprendentemente puntual a las críticas formuladas décadas antes por Tabucchi en nombre de la práctica de una historia dialógica del pensamiento a la que adscribe textos como *Nous et les autres* (1989), *Critique de la critique* (1984), *Les morales de l'histoire* (1991), *Le jardin imparfait* (1998b).

Je préfère parler d'histoire de la "pensée" parce que les "idées" sont désincarnées, elles glissent d'un auteur à l'autre, alors que la "pensée" renvoie toujours à un sujet, une personne, avec une biographie, un corps, un ensemble d'intérêts [...] Au-delà des étiquettes, c'est la pensée qui m'attire, et elle déborde de

¹⁸ Ferdinando Camon (1995) no compartió el escepticismo de Tabucchi. Por el contrario, él presentó el texto de Todorov como un clásico: «A suo tempo mi accecò come una catena di rivelazioni, e ancor oggi lo riprendo in mano ogni tanto perché è un antibiotico con cui bisogna proteggere l'organismo, immunizzarlo: Tzvetan Todorov, La conquista dell'America, Einaudi 1984. Me l'aveva indicato Yves Hersant, collega di Todorov nella stessa università, l'"Ecole des Hautes Etudes", e mio traduttore. Il titolo inganna. Il tema è il rapporto con l'uomo diverso da te, che ti sembra impossibile, sbagliato, inaccettabile. L'ebreo per il nazista, il capitalista per il comunista, l'ateo per il credente. E viceversa. Da leggere subito, dopo i 14 anni, e fino alla morte».

loin la tradition philosophique: on la trouve également chez les écrivains, les savants, les politiciens, les mémorialistes... (Todorov y Portevin, 2002).

Además, Todorov manifestó admiración por el pensamiento de Lévi-Strauss, a pesar de declarar su lejanía con respecto al pesimismo y al anhelo de teorización del gran antropólogo, perteneciente a otra generación y con otra concepción de Europa. Por un lado, él recordó las páginas críticas dedicadas al estructuralismo de Lévi-Strauss en *Nous et les autres* (Todorov 1989: 81-109), sin ocultar el hecho de que el antropólogo no había contestado a su envío del texto antes de la publicación (por ejemplo, Todorov, 1989: 81-108). Por otro lado, destacó la excelente calidad de *Tristes tropiques* que, en su opinión, se debe precisamente a la implicación «du sujet dans l'objet, de l'homme dans ses œuvres, que le structuralisme a voulu mettre entre parenthèses» (Todorov y Portevin, 2002).

Un grand livre. C'est une drôle de leçon! *Tristes Tropiques* était pour son auteur une digression, le livre qu'il a écrit en mettant de côté son travail scientifique. Or quel livre profond, sage, triste, riche en savoir et en réflexions! (Todorov y Portevin, 2002).

A pesar del hecho de que Todorov expresó su máxima estima por *Tristes tropiques*, este texto destaca por su ausencia en la bibliografía de *La conquête de l'Amérique*.

Volviendo al año 1992 en el que apareció la nueva edición italiana de *La conquête de l'Amérique*, Pier Luigi Crovetto presentó esta obra como parte de una tetralogía cuyo primer movimiento era el estudio dedicado a Bajtín, publicado en 1981, y cuya conclusión era la obra *Nous et les autres* (1989), traducida al italiano en 1991. En el libro-entrevista ya citado, Todorov confirmará la importancia de la categoría de “exotopía” de Bajtín para «penser ce que j'appelle le dépaysement».

Ce n'est pas seulement l'idée d'une “exotopie” positive. C'est aussi son insistance sur notre dimension sociale irréductible. L'homme comme un être en dialogue —lequel prend des formes très diverses, avec des interlocuteurs présents ou absents, individuels ou collectifs, consentants ou dissonants. Le dialogue apparaît comme le lieu par excellence où s'épanouit le sens, et il est lui-même réglé par l'idéal de vérité, sans que cette vérité ne puisse jamais s'y installer. Elle est plutôt l'horizon ultime du dialogue [...] Cette étude sur Bakhtine m'a conduit donc aussi vers des travaux d'une nature nouvelle (Todorov y Portevin, 2002).

Crovetto también contribuyó sustancialmente a la edición italiana de *Récits aztèques de la Conquête* publicada en 1988. Tradujo el libro en colaboración con Daniela Carpani y fue autor del estudio en el que se ofrecen pautas para comprender los mecanismos subyacentes a la construcción del “relato español” de la conquista de México en el contexto de la configuración de las relaciones sociales, económicas, políticas e institucionales entre los pueblos mesoamericanos y los invasores europeos, que avanzaban hacia una contigüidad alienada gracias a la evangelización. Todo ello explica el distanciamiento sustancial del enfoque clasificatorio

articulado desde una perspectiva semiótica y etnohistórica, respectivamente, por Todorov y Baudot. Sin embargo, en las últimas líneas de su texto, Crovetto recuerda precisamente sus conversaciones con Georges Baudot durante el trabajo de traducción de la versión francesa de las fuentes náhuatl, sin expresar la perplejidad manifestada por los eruditos mexicanos. Se trata de un indicio significativo que nos invita una vez más a estudiar las tradiciones y las orientaciones de investigación hacia las Américas, prestando atención al contexto local y a su influencia en las metodologías adoptadas en los estudios.

La conquête de l'Amérique a la prueba del tiempo

En las últimas décadas, la categoría de “superioridad europea”, que Todorov también naturalizó en *La conquête de l'Amérique* con respecto a la edad moderna y moderno-contemporánea en su conjunto (siglos XVI-XIX), ha sido objeto de una revisión sustancial a nivel historiográfico. La relectura de las fuentes europeas desde un punto de vista sintonizado con las sensibilidades y los procesos de la época de su producción, así como el trabajo sistemático en los archivos extraeuropeos, han permitido y permiten visibilizar a todos los actores involucrados en la formación de las Américas y de un cuadro global planetario a lo largo de estos siglos, y con ello la experiencia intercultural compartida de ser mutuamente “otro para el otro”. Nos referimos, por ejemplo, a los trabajos de Sanjay Subrahmanyam y Serge Gruzinski que, en 2001, hicieron vislumbrar estas perspectivas en el marco del número monográfico de la revista *Annales*, “Une histoire à l'échelle globale”.

Así, el llamado “Viejo mundo” del siglo XVI —que en su libro Todorov se inclinó a considerar como *ab origine* triunfante, y, por tanto, como progenitor de la hegemonía europea del porvenir— se ha “provincializado” sustancialmente desde un punto de vista histórico e historiográfico (Chakrabarty, [2000] 2008) mientras los actores políticos y económicos europeos de la edad moderna, como lo demuestran entre otros los trabajos de Jürgen Osterhammel ([2003] 2005), han empezado a ser considerados en el marco de una red de interacciones polifacéticas variables desde lo local hasta lo global y en un marco atlántico, transatlántico y planetario (Thornton, 1992; Gruzinski, 2004; Conrad, 2016). Además, aunque la formación de un cuadro global durante la edad moderna no puede prescindir de la expansión europea, las interpretaciones historiográficas y la vulgata eurocéntrica que hasta hace unas décadas seguían asociando esta expansión a una carismática “excepcionalidad” europea (Landes, 1998), de la que el mismo Todorov no está extrañado, quedan ahora archivadas como expresiones culturales situadas. Por ello, siguen siendo un apasionante objeto de estudio.

Por consiguiente, la historia de la expansión europea en la edad moderna ya se ha convertido en un capítulo de una historia planetaria en la que, con el telón de fondo de las crecientes interacciones globales de corte intercultural a nivel mundial y sus repercusiones demográficas, ambientales, socioeconómicas, políticas, religiosas intercontinentales, destaca la preeminencia de China hasta el siglo XVIII del inicio de la revolución industrial en Europa (Pomeranz, [2000] 2012). Paralelamente, desde finales del siglo XX, historiadores americanistas como Serge Gruzinski y Alfredo López Austin, junto con su hijo Leonardo López Luján, contribuyeron a superar el esquema de los “vencidos” y a devolver a los pueblos indígenas su plurimilenaria experiencia histórica, y su pluriculturalidad intrínseca en el momento del “contacto” con

los europeos, gracias a estudios influyentes como *La colonisation de l'imaginaire* (Gruzinski, 1988) y *El pasado indígena* (López Austin y López Luján, 1996).

Así, se profundizó de manera orgánica en las dinámicas interculturales subyacentes a la formación de las sociedades multiétnicas hispanoamericanas, entre dominio, adaptación, mestizajes y resistencias. En consecuencia, la categoría de “genocidio” que Todorov evocó en *La conquête de l'Amérique* debido a su lectura “ejemplar” de 1492¹⁹ no se ha adoptado en el ámbito historiográfico para explicar los fenómenos demográficos, catastróficos pero “glocales” en su articulación, que afectaron a los pueblos indígenas desde finales del siglo XV por causa de las guerras, las epidemias, las violencias, la explotación y la inserción en el régimen hispano-católico. En este contexto dramático y asimétrico, estos acontecimientos también marcaron el inicio de procesos en los que los pueblos indígenas han estado involucrados activamente a lo largo de los siglos en la formación histórica del teatro de *La conquête de l'Amérique*: Mesoamérica, el virreinato de la Nueva España y, posteriormente, México como Estado²⁰.

Sin embargo, las perspectivas historiográficas antes citadas, a las que se añaden los estudios sobre la trata de los esclavos y la agencia de los africanos y afrodiscendientes en el marco de las sociedades esclavistas del mundo atlántico y de las Américas (Alencastro, [2000] 2018; Pétré-Grenouilleau, [2006] 2010; Thornton, [1992] 2010), no logran establecer un diálogo orgánico con el pensamiento decolonial latinoamericano que ha florecido en las décadas posteriores a 1992 (Mignolo 2005; Mignolo, 2007 [2012]; Lehmann, 2022). Dicho esto, a pesar de estos importantes cambios interpretativos, tanto en los marcos generales como en las fuentes analizadas, *La conquête de l'Amérique* sigue destacando en los estudios americanistas. En cuanto a su autor, desde finales del siglo XX él interpretó su actividad intelectual “más allá de las etiquetas” según una ética de la investigación que sigue invitando aún hoy en día a los lectores a devolver la humanidad al “otro”, activando la empatía, a pesar del hecho de que el pensamiento analizado, y el humanismo ejercido por Todorov, estén íntimamente vinculados a Europa. Un continente sobre el que pesa contextualmente la responsabilidad del siglo XX del Holocausto y los totalitarismos (Todorov, 1996; Todorov y Portevin, 2002; Groot, 2008).

Si se adopta el método de Todorov con respecto a su legado intelectual, es posible entablar un diálogo entre sus posiciones sobre el surgimiento del *politically correct* y de los conflictos en torno a la memoria pública como fenómenos transnacionales y globales (Todorov, 1998a; Todorov, 2008). Debido a su formación juvenil en un país totalitario y de su frecuentación de las instituciones universitarias de los Estados Unidos (Todorov, 1996: 183-231), desde finales del siglo XX, Todorov decidió considerar la moral como un objeto de investigación científica y mostró la moderación frente a la transformación de las memorias en conflicto en actores políticos, sociales, culturales y mediáticos, a causa de las grandes rearticulaciones geopolíticas

¹⁹ Sin embargo, en el texto se presenta de manera articulada la catástrofe demográfica que sufrieron los pueblos americanos en el siglo XVI basándose en las obras de Cook y Borah, citadas en la bibliografía. «Si alguna vez se ha aplicado con precisión a un caso la palabra genocidio, es a éste [...] Pero se podría decir que no tiene sentido buscar responsabilidades, o siquiera hablar de genocidio en vez de catástrofe natural. Los españoles no procedieron a un exterminio directo de esos millones de indios, y no podían hacerlo. Si examinamos la forma que adopta la disminución de la población, vemos que son tres, y que la responsabilidad de los españoles en ella es inversamente proporcional al número de víctimas que produce cada una. 1. Homicidio directo [...] 2. Como consecuencia de malos tratos [...] 3. Por enfermedades, debido al “choque microbiano”» (Todorov, [1987] 2007: 144).

²⁰ En *La peur des barbares. Au-delà de choc des civilisations* (2008), Todorov acepta en la presentación de la conquista de México la dimensión del mestizaje que Serge Gruzinski ha estudiado desde una perspectiva histórica y microhistórica. De hecho, en las notas se hace referencia a *La colonisation de l'imaginaire* (Gruzinski, 1988) y a *La pensée métisse* (Gruzinski, 1999).

del mundo posterior a 1989, la intensificación de los procesos de globalización y a la transición de las sociedades europeas hacia un perfil multiétnico, multicultural y multireligioso (Todorov 1996; Todorov, 2008; Todorov, 2009).

De hecho, Todorov elogió la moderación que, caso por caso, tiene en cuenta las circunstancias específicas, y rechazó todo maniqueísmo, que él consideraba como una expresión “heterocida”. Se trata de una postura intelectual, ética, estética y política basada en la conciencia de la “cercanía de contrarios”, que ofrece una perspectiva particularmente valiosa para “quedarse humanos”, con un realismo que no renuncia a la esperanza, en tiempos de polarización radical como los que nos toca vivir en el mundo pospandémico marcado por la policrisis (Morin-Kern, [1993] 2010).

Además, una relectura desde el punto de vista de la historia de la historiografía y de la antropología de *La conquête de l'Amérique* evidencia su calidad científica debido a la sintonía, aunque tal vez epidérmica y, por así decirlo, casi oportunista, con una pluralidad de perspectivas de investigación destinadas a destacar desde finales del siglo XX hasta hoy en día: desde el estudio de los mecanismos del mestizaje cultural hasta el prospectivismo. Todo ello es expresión de una visión abiertamente interdisciplinaria y dialógica del trabajo intelectual por parte de Todorov. Una visión que hoy es tan necesaria frente al impacto ya generalizado de los parámetros de las ciencias duras y de la inteligencia artificial sobre las prácticas de investigación en humanidades y que invita a continuar enfrentándose directamente con los autores y a adoptar las perspectivas de diferentes disciplinas y formas de expresión para responder a los interrogantes en el centro de la investigación (Benzoni, 2022).

Dicha capacidad de cruzar las fronteras de las materias merece ser considerada como un método valioso tanto en el ámbito de la didáctica como en el de la investigación si queremos salvaguardar la función de las universidades como generadoras, por un lado, de pensamiento crítico para pensar el futuro más allá de la producción académica cuantificable y, por el otro, como el lugar privilegiado donde deconstruir todas las polarizaciones a través del diálogo y el debate. Un papel tan necesario en la enseñanza y la investigación frente a la mutación antropológica en curso, debido a la omnipresente presión del mercado y el extractivismo en las sociedades del mundo globalizado —y, por ello, también en la Europa occidental que era tan importante para Todorov— y a la migración de las experiencias humanas en plataformas digitales.

Para contrarrestar la “muerte del otro” y la transformación de “los otros” en desechos o fantasmas (Zoja, 2009; Papa Francisco, 2015; Papa Francisco, 2020a; 2020b; 2020c), la exotopía de Todorov, y el diálogo intercultural que de ella se deriva se confirman así como un método todavía vital, indisociable del contexto existencial de su autor que influyó significativamente sobre el proyecto de *La conquête de l'Amérique*. Por otra parte, él mismo admitió «d'avoir toujours cherché la réponse à une seule question: comment vivre?» (Todorov y Portevin, 2002).

Cette recherche a pris la voie des sciences humaines, de l'histoire, de l'anthropologie, de l'étude des textes. Mais pour moi la connaissance n'est pas un but en soi, c'est la voie d'accès à un tout petit peu plus de sagesse (Todorov y Portevin, 2002).

Bibliografia

- ALENCASTRO, L. F. de, [2000] 2018, *The Trade in the Living. The Formation of Brazil in Southern Atlantic, Sixteenth to Seventeenth Centuries*, New York, State University of New York Press.
- ATANASSOV, S. y RASSE, P., 2017, "Tzvetan Todorov (1939-2017) In memoriam", *Hermès, La Revue*, 78.2, pp. 230-236.
- BENZONI, M. M., 2021, "Il passato nel presente: la pandemia Covid-19 tra storia globale e memoria culturale", *Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento*, 15.1, pp. 145-67.
- , 2022 (28 de febrero), "Mondializzazione e storia globale", en <https://www.lasisem.it/2022/02/28/mondializzazione-e-storia-globale-maria-matilde-benzoni-universita-degli-studi-di-milano-febbraio-2022/> (26 de mayo de 2025).
- BRAVO, A. M. D., 1988-1990, "Reseña de Tzvetan Todorov. La conquista de América. La cuestión del otro", *Anuario de Letras Modernas*, 4, pp. 227-233.
- CAMON F., 4 de noviembre de 1995, *Tuttolibri. La Stampa*, n. 979, p. 4.
- CARRASCO, D., 1986, "The Conquest of America, by Tzvetan Todorov, translated by Richard Howard, New York: Harper and Row, 1984", *The Hispanic American Historical Review*, 66. 2, pp. 362-363.
- CASSINA, C., M. NACCI *et al.*, 2018, "Pensare con Todorov", *Suite francese*, I, en <https://suitefrancaise.labcd.unipi.it/wp-content/uploads/2018/11/Suite-fran%C3%A7aise-1-2018.pdf> (26 de mayo de 2025).
- CHAKRABARTY, D., [2000] 2008, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press.
- CHIAPPELLI, F., 1976, *First Images of America*, California, University of California Press.
- COLLIER, A. C., 2020, "La traduction manquée d'Edward Saïd en France", *Sociologie*, 4.11, pp. 399-413.
- CONRAD, S., 2016, *What is Global History?*, Princeton, Princeton University Press.
- CROVETTO, P. L., 1988, "Il racconto spagnolo", en T. Todorov, *Racconti aztechi della Conquista*, Torino, Einaudi, pp. 289-311.
- , 1992, "Nota introduttiva", en T. Todorov, *La conquista dell'America. Il problema dell'"altro"*, Torino, Einaudi, pp. VII-XIII.
- , 2019, "Scrivere storia 'en moraliste'", *Itinerari*, 1, pp. 115-134.
- DDOOS, 1997 (26 de septiembre de 1997), "Entrevista a Tzvetan Todorov", en <https://ddoos.org/textos/entrevistas/entrevista-a-tzvetan-todorov> (26 de mayo de 2025).
- DUMONT, J.-P., 1983, "Tzvetan Todorov. La conquête de l'Amérique. La question de l'autre", *L'Homme*, 23.2, pp. 124-126.
- DUVERGER, C., 1983, "Tzvetan Todorov. La conquête de l'Amérique. La question de l'autre", *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 55.2, pp. 283-284.
- ELLIOTT, J., 1970, *The Old World and the New: 1492-1650*, Cambridge, Cambridge University Press.

GARCÍA GUILLEM, S., julio-diciembre de 2016, "Todorov, Said y el diálogo con el Humanismo", *THÉMATA Revista de Filosofía*, 54, pp. 265-280.

GARCÍA MÁRQUEZ, G., 1982, "Nobel Lecture", en <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1982/marquez/25603-gabriel-garcia-marquez-nobel-lecture-spanish/> (26 de mayo de 2025).

GERBI, A., 1975, *La Natura delle Indie Nove. Da Cristoforo Colombo a Gonzalo Fernández de Oviedo*, Napoli, Riccardo Ricciardi.

GROOT, G., 2008, "Un humanismo bien temperado. Conversación con Tzvetan Todorov", *Revista de Occidente*, 328, pp. 27-48.

GRUZINSKI, S., 1988, *La colonisation de l'imaginaire*, Paris, Gallimard.

---, 1999, *La pensée métisse*, Paris, Fayard.

---, 2001, "Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres 'connected histories'", *Annales*, 56-1, pp. 85-117.

---, 2004, *Les quatre parties du monde. Histoire d'une mondialisation*, Paris, Éditions de la Martinière.

---, [2015] 2016, *Abbiamo ancora bisogno della storia? Il senso del passato nel mondo globalizzato*, ed. it. de M. M. Benzoni, Milano, Raffaello Cortina editore.

---, [2017] 2018, *La macchina del tempo. Quando l'Europa ha iniziato a scrivere la storia del mondo*, ed. it. de M. M. Benzoni, Milano, Raffaello Cortina editore.

---, 2023, *Quand les Indiens parlaient latin. Colonisation alphabétique et métissages dans l'Amérique du XVI^e siècle*, Paris, Fayard.

HARPIGNY, G., 1981, "Edward Saïd, L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident, 1980", *Revue théologique de Louvain*, 12.3, pp. 357-361.

KALIL, L. G. y FERNANDES, L. E., 2019, "Narrando a Conquista: como a historiografia leu e interpretou os acontecimentos ocorridos no México entre 1519 e 1521", *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*, 12.30, pp. 71-103.

KAPUŚCIŃSKI, R., [2006] 2007, *L'altro*, Milano, Feltrinelli.

KEEN, B., 1971, *The Aztec Image in Western Thought*, New Brunswick, Rutgers University Press.

L'Amérique vue pour l'Europe, 1976, intr. de H. Honour, Paris, Editions des musées nationaux.

LANDES, D., 1998, *The Wealth and Poverty of Nations: Why Some Are So Rich and Some So Poor*, New York-London, W. W. Norton Company.

LEGROS, D., 1985, "Tzvetan Todorov, La conquête de l'Amérique: la question de l'autre, Paris, Éditions du Seuil, 1982 - The Conquest of America, New York, Harper and Row, 1985", *Culture*, 5.2, pp. 117-121.

LEHMANN, D. 2022, *After the Decolonial. Ethnicity, Gender and Social Justice in Latin America*, Cambridge, Polity Press.

LÉVI-STRAUSS, C., [1955], *Tristes tropiques*, Paris, Pion.

LÓPEZ AUSTIN, A., LÓPEZ LUJÁN, L., 1996, *El pasado indígena*, México, Colegio de México.

MAHN-LOT, M., 1983, "T. Todorov, La conquête de l'Amérique. La question de l'autre", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 38.6, pp. 1279-1280.

---, 1986, "Georges Baudot et Tzvetan Todorov (Textes Choisis et Présentés Par), Récits Aztèques de La Conquête (Traduits du Nahuatl par Georges Baudot et de l'espagnol Par Pierre Cordoba, Annotés par G. Baudot), Paris, Seuil, 1983", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 41.2, pp. 462-464.

MENCHÚ TUM, R., 1992, "Nobel Lecture", en <https://www.nobelprize.org/prizes/peace/1992/tum/26034-nobel-lecture-spanish/> (26 de mayo de 2025).

MÉNDEZ REYES, S., 1991, "Georges Baudot y Tzvetan Todorov, Relatos aztecas de la Conquista, traducción de Guillermina Cuevas, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo, 1989, (Los Noventa, 7)", *Estudios de Historia Novohispana*, 11, pp. 277-278.

MIGNOLO, W., 2005, *The Idea of Latin America*, Malden-Oxford, Wiley-Blackwell.

---, 2007, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Barcelona, Gedisa.

---, [2007] 2012, *La idea di America latina. Geostoria di una teoria decoloniale*, Milano, Mimesis.

MORIN, E. en colaboración con KERN B. A. [1993] 2010, *Terre-Patrie*, Paris, Éditions du Seuil.

O'GORMAN, E., 1958, *La invención de América*, México, Fondo de Cultura Económica.

OLIVIER, G., 1992, "Récits aztèques de la Conquête; Edition en langue Italienne: Racconti aztechi della Conquista. (Saggi, n° 713), 2e édition; Edition en langue Espagnole: Relatos aztecas de la Conquista. (Colección Los Noventa n° 7); Edition en langue Japonaise", *Caravelle*, 59, pp. 241-249.

OLSCHKI, L., 1941, "What Columbus saw on Landing in the West Indies", *Proceedings of the American Philosophical Society*, 84.5, pp. 633-659.

OSTERHAMMEL, J., [2003] 2005, *Storia della globalizzazione. Dimensioni, processi, epoche*, trad. it. F. Ferraresi, Bologna, il Mulino.

ORTIZ DOMÍNGUEZ, E., 2016, "Todorov, el nuestro...", conferencia magistral (Simposium Internacional «La Lengua y la literatura: encuentros, desafíos, influencias», Universidad de Sofía San Clemente de Ojrid), en <https://www.uv.mx/personal/efortiz/2021/07/20/todorov-el-nuestro/> (26 de mayo de 2025).

PAPA FRANCISCO, 2015, *Laudato Si'*, https://www.vatican.va/content/francesco/it/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html (26 de mayo de 2025).

---, 2020a, *Fratelli tutti*, https://www.vatican.va/content/francesco/it/encyclicals/documents/papa-francesco_20201003_enciclica-fratelli-tutti.html (26 de mayo de 2025).

---, 2020b, *Querida Amazonia*, https://www.vatican.va/content/francesco/it/apost_exhortations/documents/papa-francesco_esortazione-ap_20200202_querida-amazonia.html (26 de mayo de 2025).

---, 2020c, *La dittatura dell'economia*, Torino, Edizioni Gruppo Abele.

PETRÉ GRENOUILLEAU, O., [2006] 2010, *La tratta degli schiavi. Una storia globale*, trad. it. de R. Falcioni, Bologna, il Mulino.

- POMERANZ, K., [2000] 2012, *La grande divergenza. La Cina, l'Europa e la nascita dell'economia mondiale moderna*, trad. it. de V. Beonio Brocchieri, Bologna, il Mulino.
- SAID, E., 1978, *Orientalism*, New York, Pantheon Books.
- , [1978] 1980, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil.
- SUBRAHMANYAM, S., 2001, "Du Tage au Gange au XVI^e siècle: une conjoncture millénaire à l'échelle eurasiatique", *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 56.1, pp. 51-84.
- TABUCCHI, A., 1984 (2 de diciembre), "Attenti a quell'altro", *la Repubblica*, en <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/12/02/attenti-que-ll-altro.html?ref=search> (26 de mayo de 2025).
- TEJA, A., 1978, "Entrevista a Manuel Scorza", *Mester*, vol. VII, nn.1-2, pp. 31-42.
- THORNTON, J., [1992] 2010, *L'Africa e gli Africani nella formazione del mondo atlantico (1400-1800)*, trad. it. de L. Cobbe, Bologna, il Mulino.
- TODOROV, T., 1978, "Macondo en París", *Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias. Universidad Veracruzana*, pp. 36-45.
- , 1980, "Preface à l'édition française", en E. Said, [1978] 2003, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, pp. 7-10.
- , 1982, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil.
- , 1984, *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil.
- , [1987] 2007, *La conquista de América. El problema del "otro"*, trad. es. de J. Saracín García, Ciudad de México, Siglo XXI Editores.
- , 1989, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil.
- , 1991, *Les morales de l'histoire*, Paris, Grasset.
- , 1996, *L'homme dépaysé*, Paris, Seuil.
- , 1998a, *Les abus de la mémoire*, Paris, Arléa.
- , 1998b, *Le jardin imparfait. La pensée humaniste en France*, Paris, Grasset.
- , 2008, *La peur des barbares: au-delà du choc des civilisations*, Paris, Éditions Robert Laffont.
- , 2009, *L'identità europea*, trad. it. de E. Lana, Milano, Garzanti.
- , 2012, *Vivre seuls ensemble. La signature humaine 2*, Paris, Seuil.
- TODOROV, T., BAUDOT, G., 1983, *Récits aztèques de la conquête*, Paris, Seuil.
- , [1983] 1988, *Racconti aztechi della conquista*, trad. it. de P.L. Crovetto y D. Carpani, Torino, Einaudi.
- , [1983] 1990, *Relatos aztecas de la Conquista*, trad. es. de G. Cuevas, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Grijalbo.
- TODOROV, T. PORTEVIN, C., 2002, *Devoirs et délices: une vie de passeur (entretiens avec Catherine Portevin)*, Paris, Seuil.
- YUDHISHTHIR RAJ, I., 1984, *Museum*, XXXVI, pp. 92-98.
- ZOJA, L., 2009, *La morte del prossimo*, Torino, Einaudi.

LAURA LUCHE

Università degli Studi di Sassari

Lo extraño como espejo revelador de lo europeo: una lectura de *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa

En La novela *El sueño del celta* (2010) Mario Vargas Llosa narra la aventura cognitiva de un personaje histórico, Roger Casement, quien, a comienzos del siglo XX, es testigo de las atrocidades perpetradas por las autoridades y empresas comerciales europeas contra los indígenas, primero en el Congo Belga y luego en la Amazonía peruana, más precisamente en el Putumayo. Dos espacios geográficamente muy distantes, pero unidos por el tratamiento inhumano al que son sometidos los indígenas y por la opinión que de ellos tienen los europeos que los consideran mundos primitivos, bárbaros, salvajes, tal como señala repetidas veces el propio protagonista de la novela, que, cuando está en la Amazonía, siente la profunda conexión que une esta realidad a la del Congo: «Roger se sentía transportado en el espacio y en el tiempo al Congo. Los mismos horrores, el mismo desprecio de la verdad» (Vargas Llosa, 2010: 174).

Varios comentaristas interpretan la novela como una acerada crítica hacia el colonialismo. Para Venko Kanev, por ejemplo, *El sueño del celta* es «una denuncia contundente del régimen colonial y neocolonial, de la explotación despiadada de los pueblos africanos e indígenas de América Latina» (Kanev, 2017: apartado 3)¹. Imposible no concordar con esta lectura, porque *El sueño del celta* es, como se dice en la obra, un «impresionante catálogo de atrocidades» (Vargas Llosa, 2010: 250-251) y estas se vinculan explícitamente al colonialismo, a la explotación que este conlleva y a las terribles represalias infligidas a los nativos que no aportan las exorbitantes cantidades de caucho que exigen los colonos. Así, en Congo, el protagonista asiste «a un cotidiano espectáculo de [...] cuerpos martirizados [...], manos cortadas, encarcelamientos, chantajes y desapariciones» (Vargas Llosa, 2010: 108); en la Amazonía aprende los distintos tipos de castigo reservado a los indígenas por sus presuntas faltas: «latigazos, encierro en el cepo [...], corte de orejas, de narices, de manos y de pies, hasta el asesinato» (Vargas Llosa, 2010: 157). Si los hombres tratan de escapar, la violencia recae sobre sus mujeres, que «eran

¹ Al respecto, véase también, entre otros, Djibril Mbaye, quien habla de una «mirada denunciadora de una atroz subordinación» y describe la novela como «la crónica de un saqueo y de una sangría humana, resultado de una misión civilizadora que no era más que una colonización despiadada» (Mbaye, 2019: 219). Otro estudioso, Nicholas Birns, señala que «Vargas Llosa condemns [...] European [...] imperialism [...] through the career of Roger Casement» (Birns, 2012: 15).

azotadas, condenadas al suplicio del hambre y de la sed, y a veces sometidas a torturas tan retorcidas como hacerles tragar su propio excremento o el de sus guardianes» (Vargas Llosa, 2010: 94-95). Y es el mismo protagonista quien asocia tales vejaciones al régimen colonial: «entendió mejor [...] la entraña del colonialismo, la tragedia de tantos pueblos por culpa de esa aberración» (Vargas Llosa, 2010: 135).

Sin embargo, la novela sugiere que el colonialismo y sus consecuencias no llegan a explicar la extrema violencia de los europeos o de los europeizados. Los horrores cometidos a menudo son gratuitos, como cuenta un personaje entrevistado por Roger Casement, el cual, tras narrar cómo los administradores de las estaciones de caucho habían quemado vivos a unos indios, refiere que lo hacían como escarmiento, y también «por diversión»: «Les gustaba hacer sufrir, rivalizar en crueldades, era un vicio que habían contraído de tanto practicar las flagelaciones, los golpes, las torturas» (Vargas Llosa, 2010: 157). Otro testigo recuerda el desafío entre dos caucheros, Montt y Velarde, che apuestan sobre quién de ellos habría logrado cortar de la manera más rápida y precisa la oreja de un indio atado al cepo: «Velarde consiguió desorejar al indígena de un solo tajo de su machete, pero Montt [...] en vez de sacarle la otra oreja le descerrajó el machetazo en pleno cráneo» (Vargas Llosa, 2010: 229). Por ello, el protagonista se pregunta si las monstruosidades que ve o que le describen responden únicamente a la codicia o también a algo distinto. Reflexiona en un pasaje fundamental del texto: «Pese a estar tan lejos [...] el Congo y la Amazonía estaban unidos por un cordón umbilical. Los horrores se repetían, con mínimas variantes, inspirados por el lucro [...], secreto inspirador de sus infinitas maldades. ¿O había algo más?» (Vargas Llosa, 2010: 158). Es ésta, creo, la cuestión que la novela plantea también al lector, llamado a comprender el origen de las brutalidades narradas, más allá de las responsabilidades del colonialismo.

Se puede intentar responder a este interrogante a la luz del tema del llamado *going native*, en el que se centra el ensayo de Stefano Brugnolo, *La tentazione dell'Altro. Avventure dell'identità occidentale da Conrad a Coetzee* (2017), al que tanto debe el presente trabajo. En efecto, *El sueño del celta*, al igual que las numerosas obras examinadas por el estudioso, se configura como una historia que, entre otras cosas, narra la aventura de la identidad occidental en espacios periféricos, remotos, extraños. La expresión *going native*, “volverse nativo”, se refiere a la situación de un sujeto occidental que, al adentrarse en una alteridad geográfica y antropológica, pierde total o parcialmente su identidad o descubre aspectos ocultos de ella (Brugnolo, 2017: 15)². Algunas veces estas metamorfosis existenciales se parecen a posesiones, otras a liberaciones,

² En varios estudios el concepto de volverse nativo se asocia casi exclusivamente al miedo del occidental que entra en contacto con los habitantes de los mundos coloniales a perder su identidad de hombre civilizado. Así, por ejemplo, Rod Edmond ([2000] 2003: 43), afirma que *going native* es «one of the most vivid and repeated expressions of the fear of degeneration in colonial settings [...] of the European becoming decivilized in savage surroundings». El sentimiento de temor vuelve en la definición que de la expresión *going native* propone la obra *Post-Colonial Studies. Key Concepts* (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, [1998] 2007: 106), donde se lee que «[t]he term indicates the colonizers' fear of contamination by absorption into native life and customs». También Raquel Sánchez García (2013: 118) escribe que el fenómeno de volverse nativo en la época victoriana era «la gran *pesadilla* del europeo» (énfasis mía). El terror de retroceder a un estadio primitivo y bárbaro viviendo con los nativos congoleños y amazónicos no afecta a los personajes de *El sueño del celta*; por el contrario, al protagonista, como se verá, le aterra la idea opuesta, la de acabar siendo como los colonos occidentales que encuentra durante su viaje. El pavor vinculado a la idea del *going native* tampoco destaca en el ensayo de Stefano Brugnolo. De hecho, de sus análisis textuales del tema se desprende más bien una imagen ambivalente del concepto, en la que se funden tanto la atracción como el recelo hacia el Otro. Precisamente por eso —pero también porque los conceptos que propone dan cuenta mejor de las dinámicas de los personajes de la novela de Vargas Llosa—, el libro de Brugnolo constituye la fuente principal de los argumentos propuestos en este trabajo.

con todas las eventuales posibilidades intermedias (Brugnolo, 2017: 16). En el texto de Vargas Llosa están presentes ambas declinaciones del tema: la posesión, que concierne principalmente a algunos colonos, y la metamorfosis como liberación, que atañe, en cambio, a Casement.

La posesión se traduce a menudo en una tendencia a volverse bárbaro o primitivo (cfr. Brugnolo, 2017: 21). Es lo que les ocurre a varios colonos, en África como en la Amazonía, quienes sufren una especie de conversión al salvajismo que los acerca al mundo primordial con el que entran en contacto, a las poblaciones que allí viven o, mejor dicho, a la idea que ellos tienen de esas poblaciones.

De hecho, la novela no nos propone una imagen auténtica o aproximada de los habitantes del Congo y del Putumayo³, sino la que tienen los hombres occidentales, que los perciben como antítesis de sí mismos. Víctor Israel —un cauchero judío maltés que trabaja en la selva—, cuando el protagonista le pregunta si él iría a recolectar el caucho en las terribles condiciones impuestas por los blancos a los indios, exclama: «Yo no soy un salvaje que vive desnudo, adora a la yacumama y ahoga en el río a sus hijos si nacen con el labio leporino [...]. ¿Pone usted en un mismo plano a los caníbales de la Amazonía y a los pioneros, empresarios y comerciantes que [...] nos jugamos la vida por convertir estos bosques en una tierra civilizada?» (Vargas Llosa, 2010: 206-207). Los nativos de la Amazonía peruana y también los congoleños son, pues, para los supuestos civilizadores, primitivos paganos, antropófagos, seres crueles que matan a sus vástagos deformes o mellizos. En otras partes del texto se les describe como bárbaros, incapaces de razonar, parecidos a animales, así como embusteros empedernidos que mienten y carecen de sentimientos y principios (Vargas Llosa, 2010: 89). De este modo resume el protagonista, tras muchas conversaciones con los explotadores, la imagen que estos tienen de esos extraños, una imagen que hace de ellos «veri e propri capri espiatori dell'ideologia coloniale» (Brugnolo, 2017: 28): «Roger Casement se dijo que [para] la inmensa mayoría de los blancos [...] los indígenas amazónicos no eran [...] seres humanos, sino una forma inferior y despreciable de la existencia, más cerca de los animales que de los civilizados. Por eso era legítimo explotarlos, azotarlos, secuestrarlos [...], o, si se resistían, matarlos» (Vargas Llosa, 2010: 209).

«Yo no soy un salvaje», afirma indignado Víctor Israel, pero el texto muestra que los blancos hacen suyas las características que atribuyen a los nativos: mienten y engañan, no tienen principios. En el Congo, entre otras cosas, hacen firmar a los nativos contratos fraudulentos redactados en una lengua deliberadamente incomprensible en los que los nativos se comprometen a ceder sus tierras, a trabajar, a alimentar a funcionarios y peones a cambio de nada, «ni salarios, ni compensaciones» (Vargas Llosa, 2010: 41-42). No solo engañan, sino que, como se ha visto a propósito de los castigos gratuitos y de la violencia que infligen a los indios, los blancos europeos acaban por encarnar la ferocidad que imputan a los nativos y la expresan a la enésima potencia, como si estuvieran poseídos. No es casualidad que algunas de las palabras claves de la narración, como “salvajismo” y “barbarie”, que los colonos utilizan para describir la forma de ser y de actuar de los indios, se empleen también para referirse a los blancos y a sus acciones. Por ejemplo, Roger Casement, constatado el espantoso espectáculo que se despliega ante sus ojos en las colonias, comenta: «El Congo. ¿No había pues límites para el sufrimiento

³ Como bien escribe Medina Balguerías (2017-2018: 368), en *El sueño del celta* «los habitantes del Putumayo y del Congo son meras sombras [...] [n]o sabemos casi nada acerca de ellos, solo el nombre de las distintas tribus y los castigos y abusos que sufren».

de los seres humanos? El mundo estaba plagado de esos enclaves de salvajismo» (Vargas Llosa, 2010: 163). Otro personaje, que colabora con el protagonista en la investigación de los crímenes cometidos por la empresa británica que explota el Putumayo, la *Peruvian Amazon Company*, llega a la conclusión de que la Amazonía es un «mundo de inhumanidad y crueldades psicópatas» en el que reina «la barbarie más atroz» (Vargas Llosa, 2010: 229).

Parafraseando lo que escribe Brugnolo sobre *Corazón de las tinieblas* de Conrad ([1899] 2005), puede decirse que el salvajismo de los nativos constituye un término de comparación, «a suo modo ironico» para evidenciar el salvajismo de los europeos, que resultan ser mucho más brutos y primitivos que los indígenas (Brugnolo, 2017: 62)⁴.

Hay numerosos casos de occidentales despiadados en el texto, pero uno de los más emblemáticos es sin duda el de Armando Normand, un misterioso hombre de nacionalidad desconocida —quizá peruano, quizá boliviano o inglés— del que lo único que se sabe con certeza es que estudió en Inglaterra (cfr. Vargas Llosa, 2010: 233). Roger Casement lo describe como «un monstruo» (Vargas Llosa, 2010: 242), «el paradigma de la crueldad de este mundo» (Vargas Llosa, 2010: 232-233). Entre los muchos actos aberrantes que comete, uno de los testigos recuerda que «[e]n una época, [...] Normand, en vez de meter en el cepo a los castigados, los elevaba con una cadena amarrada a un árbol alto y los soltaba para ver cómo al aplastarse contra el suelo se rompían cabeza y huesos o se cortaban la lengua contra los dientes» (Vargas Llosa, 2010: 234). Otro declarante informa que solía «meterles ají molido [...] en el sexo a sus muchachitas [...] para oírlas chillar con el ardor» (Vargas Llosa, 2010: 234).

Así, pues, la identidad occidental, supuestamente civilizada, se pone a prueba en el espacio colonial, una zona virgen y arcaica, un lugar que, como escribe Jaine Chemmachery (2013: 71), en la literatura se representa a menudo como un sitio de confusión donde se trastocan todas las reglas y las fronteras. En *El sueño del celta*, en varias ocasiones, se dice que el ámbito representado es «un mundo aislado, remoto, de paganos» (Vargas Llosa, 2010: 168) en el que «no hay nada, salvo barbarie» (Vargas Llosa, 2010: 169); un escenario en el que no existe «ninguna autoridad, ni policía, ni jueces, ni nadie» (Vargas Llosa, 2010: 218), donde, precisamente por ello, «todo es posible» (Vargas Llosa, 2010: 228). Un contexto muy diferente al de los países de Europa, que Roger Casement describe como «sociedades con leyes, iglesias, policías y costumbres y una moral que impedía que los seres humanos actuaran como bestias» (Vargas Llosa, 2010: 232). El mundo extraño representa, por lo tanto, el vacío, «un luogo dove manca no istituzioni, regole, presenze capaci di contenere e reprimere un soggetto» (Brugnolo, 2017: 62-63). Es lo que observa en la novela Hebert Spencer Dickey, un médico norteamericano, cuando conversa con el protagonista sobre la maldad que los occidentales demuestran en la selva peruana: «En los países europeos y en el mío está más disimulada, sólo se manifiesta a plena luz cuando hay una guerra, una revolución. [...] Necesita pretextos para hacerse pública y colectiva. En la Amazonía, en cambio, puede mostrarse a cara descubierta» (Vargas Llosa, 2010: 298).

El propio Casement, en cuanto europeo y blanco, teme llegar a ser como otros que han he-

⁴ Así esquematiza Brugnolo (2017: 62) las fases de la «dimostrazione» de Conrad: «1. Noi non siamo come quei selvaggi; 2. Noi siamo quei selvaggi; 3. Noi siamo più selvaggi di quei selvaggi. E cioè [...] dei barbari». El mismo esquema bien puede aplicarse al mundo de los colonos representados en *El sueño del celta*. De hecho, existe una clara filiación temática entre la novela y la obra maestra de Conrad. Filiación que ya ha sido estudiada por la crítica (ver, entre otros, Houde, 2015: 101-123; Medina Balguerías, 2017-2018: 373-374; Regazzoni, 2012: 117-123).

cho cuya la barbarie que atribuyen a los nativos: «Tenía la sensación de que si hubiera permanecido más tiempo en ese lugar terrible [...], él también, por el simple hecho de ser un blanco y un europeo, quedaría contaminado, envilecido» (Vargas Llosa, 2010: 262). Siente que, en contacto con esa violencia extrema, podría acabar «impartiendo chicotazos, cortando manos y asesinando congoleses [...]. Porque eso es lo que les ocurre a los europeos en este condenado país» (Vargas Llosa, 2010: 108-109). Pero no sucede; al contrario, como opina una amiga suya, Casement regresa de los mundos coloniales «más civilizado» (Vargas Llosa, 2010: 76).

Sin embargo, también el protagonista en las colonias sufre una metamorfosis existencial, que, como se ha anticipado, consiste fundamentalmente en una liberación: Casement, en África y en la Amazonía, descubre y vive su propia homosexualidad, revela su atracción por chicos jóvenes o incluso muy muy jóvenes. Conoce una parte de sí que, como él mismo se da cuenta, nunca habría podido expresar o, tal vez, ni siquiera pensar en la puritana y represiva Gran Bretaña:

Él hubiera podido morir virgen [...], si, en vez de partir al África al cumplir veinte años, se hubiera quedado en Liverpool [...]. ¿Cuándo tomó conciencia de que la belleza que lo exaltaba más [...] era la de los muchachos? En África. Antes de pisar el continente africano, su educación puritana, las costumbres rígidamente tradicionales y conservadoras de sus parientes paternos y maternos, habían reprimido en embrión cualquier amago de excitación de esa índole (Vargas Llosa, 2010: 279-280).

Sólo el mundo periférico y «vacío» de África le permite dar voz por primera vez a sus deseos más recónditos: «El África, aquel continente atroz [...], era también tierra de libertad, donde los seres humanos podían [...] manifestar sus pasiones, fantasías, deseos, instintos y sueños, sin las bridas y prejuicios que en Gran Bretaña ahogaban el placer» (Vargas Llosa, 2010: 280-281).

La metamorfosis de Casement no se configura simplemente como una liberación, sino también como una especie de posesión porque, tras su primera experiencia sexual con un congolesino, ya no puede dejar de vivir o imaginar y anotar en sus diarios sus aventuras con los jóvenes nativos, ya no puede dejar de ser poseído por lo que él llama «el demonio del sexo» (Vargas Llosa, 2010: 315)⁵:

Se prometió a sí mismo, por su honor, por la memoria de su madre, por su religión, que aquello no se repetiría, sabiendo muy bien que se mentía, que, ahora que había probado el fruto prohibido, sentido cómo todo su ser se convertía en un vértigo y una antorcha, ya no podría evitar que aquello se repitiera (Vargas Llosa, 2010: 282).

⁵ Los diarios de Casement, conocidos como los *Black Diaries*, son documentos controvertidos en cuanto a su autenticidad. Como recuerda Regazzoni (2012: 133, nota 21), no hay certeza «acerca de la real existencia de los *Diarios negros*, se hipotiza su existencia por unas reproducciones fotográficas que la inteligencia británica puso en circulación con el intento de que Casement cayera en desgracia a causa de su contenido inmoral». Al margen de que fueran escritos de puño y letra por Casement o no, lo relevante para el análisis textual es que Vargas Llosa en su novela optó por presentarlos como auténticamente redactados por el protagonista para evidenciar «el demonio del sexo» que se apodera de él en los mundos coloniales.

La explosiva liberación de sus impulsos sexuales hace que Casement, el gran crítico del colonialismo, acabe estableciendo relaciones de tipo colonial con sus amantes ocasionales. Si los colonos que tanto desprecia y denuncia —primero, en el *Informe sobre el Congo* y, después, en el *Informe sobre el Putumayo* o *Blue Book*— explotan y martirizan los cuerpos de los nativos, él los mercantiliza, los convierte en objetos de comercio sexual:

¿Había sido el hecho de pagar a sus fugaces amantes de unos minutos o unas horas lo que lo había liberado, muy pronto, de esos cargos de conciencia que al principio lo acosaron luego de esas aventuras? Tal vez. Como si, convertidos en una transacción comercial —me das tu boca y tu pene y yo te doy mi lengua, mi culo y unas libras— aquellos encuentros veloces [...] con hombres con los que a menudo sólo podía entenderse con gestos y ademanes porque no hablaban su lengua, despojara a esos actos de toda significación moral y los volvieran un puro intercambio, tan neutro como comprar un helado o un paquete de cigarrillos (Vargas Llosa, 2010: 282-283)⁶.

Robert Young, en su brillante estudio titulado *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race* ([1995] 2005: 171-172), muestra cómo el discurso colonial siempre ha estado impregnado de imágenes de sexualidad transgresora y llega a la conclusión de que el tráfico de mercancías y el sexual están profundamente vinculados:

[...] it is clear that the forms of sexual exchange brought about by colonialism were themselves both mirrors and consequences of the modes of economic exchange that constituted the basis of colonial relations; the extended exchange of property which began with small trading-posts and the visiting slave ships originated, indeed, as much as an exchange of bodies as of goods, or rather of bodies as goods [...] (Young, [1995] 2005: 171-172).

Cuerpos como mercancías, precisamente, cosas comprables, como «un helado o un paquete de cigarrillos»; un comercio sexual que reafirma el modelo de desigualdad sobre el que se funda el colonialismo.

Como sugieren las ya mencionadas reflexiones de Casement sobre su inhibición sexual en Europa, debida a la rígida educación que recibió, y las consideraciones de Spencer Dickey sobre la maldad humana, que en Europa estaría oculta, mientras que en el Amazonas puede manifestarse sin trabas, las metamorfosis existenciales narradas en la novela se deben a la represión operada en nombre de la civilización. En efecto, como demostró Freud en el notorio texto *El malestar en la cultura* ([1930] 1992), el proceso de civilización comporta la represión de las pulsiones salvajes y, más en general, la restricción de las exigencias instintivas. *El sueño*

⁶ Muy significativo al respecto es también el pasaje en el que Roger Casement rememora un encuentro sexual en Barbados: «esa tarde, volvió a los baños públicos. [...] Un moreno forzudo y risueño [...] le sonrió. Cogiéndolo del brazo, lo llevó [...] a un pequeño camarín [...]. Se besaron [...] mientras se quitaban los pantalones. Roger observó, ahogándose de deseo, el falo negrísimo de Stanley y el glande rojizo y húmedo, engordando bajo sus ojos. «Dos libras y me lo chupas», lo oyó decir. «Después, te enculo». Asintió, arrodillándose. Más tarde, en su cuarto de hotel, escribió en su diario: «Baños públicos. Stanley Weeks: atleta, joven, 27 años. Enorme, durísimo, 9 pulgadas por lo menos. Besos, mordiscos, penetración con grito. Dos pounds» (Vargas Llosa, 2010: 297-298).

del celta, como otras obras ambientadas en mundos lejanos y primordiales, narra el retorno de los impulsos naturales, controlados, sofocados, en la metrópoli en nombre de la cultura.

Confirma así la tesis freudiana de que cuanto más el ser humano niega sus pulsiones, más estas amenazan con retornar poderosamente. Es como si el sujeto occidental se espejara en la alteridad geográfica y antropológica y reconociera en él partes inquietantes, pero también fascinantes, de sí mismo, como cuando el Dr. Jekyll, al mirarse en el espejo, ve a Mr. Hyde y se da cuenta de que ese hombre también es él:

[...] within I was conscious of a heady recklessness, a current of disordered sensual images running like a mill-race in my fancy, a solution of the bonds of obligation, an unknown but not an innocent freedom of the soul. I knew myself, at the first breath of this new life, to be more wicked, tenfold more wicked, sold a slave to my original evil; and the thought, in that moment, braced and delighted me like wine. [...] Evil besides [...] had left on that ody an imprint of deformity and decay. And yet when I looked upon that ugly idol in the glass, I was conscious of no repugnance, rather of a leap of welcome. This, too, was myself (Stevenson, [1886] 2015: 79).

Las partes del extraño que, consciente o inconscientemente, se reconocen como propias corresponden a lo que el sujeto occidental, al definir su identidad de hombre civilizado, ha expulsado de sí mismo, ha reprimido y atribuido al Otro, al primitivo. De ahí que este último —come afirman Stallybrass y White (1986: 191)— sea al mismo tiempo objeto de repulsión y de atracción. Es lo que también escribe Stefano Brugnolo al observar que, más allá de las numerosas diversidades, existe

un [...] generale senso o sentimento dell'Altro, [...] esso è la conseguenza del gigantesco sforzo compiuto dall'Occidente per controllare, contenere, escludere quanto di 'irrazionale' si opponeva alla civiltà: la follia, le perversioni, l'improduttività, il pensiero magico, ecc. [...] Ne risultò per contraccolpo un bisogno, una nostalgia di alterità, quale appunto si ritrova nella letteratura [...] (Brugnolo, 2017: 27)⁷.

El retorno de lo reprimido en el mundo otro es, por tanto, una posible respuesta a la pregunta que se plantea el protagonista cuando se cuestiona si 'algo más', aparte del colonialismo y del afán de lucro, podría explicar la hiperbólica ferocidad de los colonos.

El descubrimiento del lado oscuro de la civilización europea produce una segunda conversión existencial en Roger Casement. Los años pasados en los mundos vejados por los blancos lo llevan a transformarse en otra persona: si de joven concebía la colonización como un ins-

⁷ De la misma opinión es Marianna Torgovnik, quien sostiene que «The West has been engaged, almost continuously, in defining itself against a series of "primitive" Others. [...] It has amounted to a rejection of certain "irrational" or "mystical" aspects of the Western self, expressed in the attempt to project them [...] onto primitives abroad. Fascination with the primitive thus involves a dialectic between, on the one hand, a loathing and demonizing of certain rejected parts of the Western self and, on the other, the urge to reclaim them» (Torgovnik, 1990: 8).

trumento de progreso y modernización⁸, su aventura cognitiva en África y América le llevará a entender que las potencias europeas solo han generado desgracia, barbarie y muerte. Así, de ser partidario y orgulloso representante del Imperio Británico, el protagonista se volverá un ardiente nacionalista irlandés, enemigo acérrimo de Gran Bretaña, de la que dirá que es «un país que he llegado a odiar tanto como lo quise y admiré de joven» (Vargas Llosa, 2010: 133). Con el paso de los años, se identifica cada vez más con los pueblos colonizados y, con el tiempo, se convence de que, en cuanto irlandés, pertenece a ellos, ya que también su Irlanda es víctima de la colonización británica. Escribe en una carta: «En estas selvas [...] he encontrado mi verdadero yo: el incorregible irlandés. [...] Tengo la impresión de haber mudado de piel [...] y acaso hasta del alma» (Vargas Llosa, 2010: 109).

Así pues, el mundo colonial sirve una vez más de lupa para la realidad del Viejo Continente; una vez más lo extraño refleja lo europeo y provoca una pérdida de identidad y el descubrimiento de una nueva o de partes de ella.

⁸ La juvenil fe de Roger Casement en el colonialismo queda bien expuesta en el siguiente fragmento del texto: «Llevar al África los productos europeos e importar las materias primas que el suelo africano producía era, más que una operación mercantil, una empresa a favor del progreso de pueblos detenidos en la prehistoria, sumidos en el canibalismo y la trata de esclavos. El comercio llevaba allá la religión, la moral, la ley, los valores de la Europa moderna, culta, libre y democrática, un progreso que acabaría por transformar a los desdichados de las tribus en hombres y mujeres de nuestro tiempo» (Vargas Llosa, 2010: 26).

Bibliografía

- ASHCROFT, B., GRIFFITHS, G. y TIFFIN, H. (editado por), [1998] 2007, *Post-Colonial Studies. The Key Concepts, Second edition*, London y New York, Routledge.
- BIRNS, N., 2012, "Tricontinental Modernities: Vargas Llosa's Late Turn against Imperialism in *El sueño del celta*", *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 2.1, pp. 14-32, en <<https://escholarship.org/uc/item/3d22c6h2>> (15 de enero de 2024).
- BRUGNOLO, S., 2017, *La tentazione dell'Altro. Avventure dell'identità occidentale da Conrad a Coetzee*, Roma, Carocci.
- CHEMMACHERY, J., 2013, "The Uncanny: Fear and the Supernatural in the Colonial Short Fiction by Rudyard Kipling and Somerset Maugham", en M. Reinkowski y G. Thum (editado por), *Helpless Imperialists: Imperial Failure, Fear and Radicalization*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 68-91.
- CONRAD, J., [1899] 2023, *Corazón de las tinieblas*, trad. es. de A. García Ríos e I. Sánchez Araujo, Madrid, Cátedra.
- EDMOND, R., [2000] 2003, "Home and Away: Degeneration in Imperialist and Modernist Discourse", en H. J. Booth y N. Rigby (editado por), *Modernism and Empire*, Manchester, Manchester University Press, pp. 39-63.
- FREUD, S., [1930] 1992, *El malestar de la cultura*, trad. es. de J. L. Etcheverry, *Sigmund Freud, Obras completas*, Vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu Editores, pp. 65-140.
- HOUDE, C., 2015, "La razón de ser de la presencia de Joseph Conrad en *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa e *Historia secreta de Costaguana* de Juan Gabriel Vásquez", *Valenciana*, 16, pp. 101-123, en <<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360340693005>> (15 de enero de 2024).
- KANEV, V., 2017, "El salvajismo institucionalizado en *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa", *América*, 50, pp. 85-94, en <<http://journals.openedition.org/america/1850>> (15 de enero de 2024).
- MBAYE, D., 2019, "Negritud, indigenismo y nacionalismo en *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa", *Anuario de Estudios Filológicos*, XLII, pp. 215-231.
- MEDINA BALGUERÍAS, M., 2017-2018, "'La corrupción del alma': Un estudio de la selva y sus habitantes en *El sueño del celta*", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCIII-XCIV, pp. 363-380, en <<https://publicaciones.sociedadmenendezpelayo.es/BBMP/article/view/568/495>> (15 de enero de 2024).
- REGAZZONI, S., 2012, "*El sueño del celta*. El viaje de un héroe fracasado", *Letteratura d'America*, XXXII.138, pp. 111-136.
- SÁNCHEZ GARCÍA, R., diciembre de 2013, "El imperio amenazado: La literatura de Rider Haggard ante la decadencia", *Cuadernos de Investigación Filológica*, 39, pp. 107-128, en <<https://doi.org/10.18172/cif.2557>> (15 de enero de 2024).
- STALLYBRASS, P., y WHITE, A., 1986, *The Politics and Poetics of Transgression*, New York, Cornell University Press.
- STEVENSON, R. L., [1886] 2015, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Peterborough, Broadview Press.

TORGOVNIK, M., 1990, *Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago, The University of Chicago Press.

VARGAS LLOSA, M., 2010, *El sueño del celta*, Madrid, Alfaguara.

YOUNG, R. J. C., [1995] 2005, *Colonial desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*, London y New York, Taylor & Francis e-Library.

ELENA RITONDALE

Sapienza, Università di Roma

Una Italia otra. Roma en los versos de Jorge Eduardo Eielson¹

Introducción

Jorge Eduardo Eielson escribió *Habitación en Roma* ([1952] 2008) durante el que se ha definido como «su exilio voluntario al continente europeo» (Dámaso Tamayo, 2021: 113), empezado en 1948 tras ganar una beca de estudios —otorgada por el gobierno francés— que lo llevó a París. *Habitación en Roma* es entonces el primer poemario romano de Eielson, escrito en 1952, pero publicado posteriormente².

Mi lectura de *Habitación en Roma* se enfoca en algunos aspectos, que considero complementarios. Primero, destaco la contraposición entre la Roma imaginada y pensada, por un lado, y la ciudad concreta, por el otro; Roma aparece a la vez como una entidad real —demasiado real— y distorsionada, horrible. En segundo lugar, hago hincapié en la palabra poética como resistencia a la violencia que el poeta halla en Roma en cuanto institución. Esas «fórmulas laconicas y paradójicas inspiradas en los *koan* del budismo zen, y más tarde a la poesía de autoanálisis, donde prevalece la indagación sobre el cuerpo asociado al espacio urbano» (Canfield, 2008a: 8), como argumentaré, son a la vez el producto de la vena lúdico-poética de Eielson, una irreverencia frente al poder, y una muestra de los límites mismos de la palabra poética en el mundo contemporáneo. Vinculado con este aspecto, analizo el sentido de extrañamiento

¹ Este artículo se ha realizado en el marco del proyecto LATILMA: Latin American Testimonies in Italy. A Living Library between the Mediterranean and the Andes. El proyecto LATILMA es financiado por la Unión Europea, programa Horizon Europe, acción Marie Skłodowska-Curie, proyecto n. 101067991. Aunque el marco temporal en que se enfoca el proyecto empieza en la década de los ochenta, se ha decidido incluir a Eielson en el corpus estudiado, por distintas razones. En primer lugar, el poeta vivió en Italia desde el comienzo de la década de los cincuenta hasta su muerte, en 2006, siendo la segunda parte de su vida plenamente incluida en el marco temporal que nos interesa. Además, y en términos más generales, LATILMA estudia también las relaciones culturales entre Italia y Perú y, por esto, se interesa en las estancias y residencias en Italia de artistas peruanos destacados en la segunda mitad del siglo XX, en cuanto antecedentes fundamentales, entre otras cosas, desde un punto de vista comparativo. Finalmente, la representación del cuerpo realizada por Eielson resulta interesante, ya que al cuerpo y su relato LATILMA dedica una atención particular desde un punto de vista de género. Todos estos aspectos representan, así, partes de un discurso más amplio que se desarrollará en la monografía final del proyecto.

² Aquí remito a la edición de Lustra Editores, de 2008, editada por Martha Canfield, que incluye también el poema largo *La sangre y el vino de Pablo*, al que me referiré brevemente.

producido por la Roma comercial y consumista de la segunda postguerra; sugiero leer este extrañamiento, que comparte rasgos con lo absurdo, en diálogo con los planteamientos de Theodor Adorno ([1949] 1962).

En una primera lectura, en los versos de Eielson Roma no parece ser un lugar “otro”, sino todo lo contrario; la voz lírica encuentra o piensa encontrar una ciudad ya conocida por lecturas, referencias, obras vinculadas con la cultura de occidente. El primer elemento que lleva a una sensación de extrañamiento, sin embargo, es justamente la contradicción entre esta imagen arquetípica de ciudad sagrada y su existencia concreta e histórica como lugar de poder, como centro de un mercado también vinculado con su encarnar el símbolo de lo sagrado.

La bibliografía crítica sobre la obra poética y artística de Eielson es abundante y abarca una amplia variedad de enfoques. Aquí me limito a mencionar algunas contribuciones coherentes con el eje de lectura elegido para el presente estudio.

Distintos investigadores han subrayado la centralidad, en la obra de Eielson, del desplazamiento como elemento significativo, perspectiva muy relevante en mi propuesta de estudio también. De acuerdo con Giulia Nuzzo, por ejemplo, «[e]l viaje, el desplazamiento, se puede considerar tal vez la clave conceptual más pertinente para acercarnos al universo humano y artístico» del poeta (Nuzzo, 2014: 288). Mariano Ramírez Moreno, por su parte, afirma que la escritura de *Habitación en Roma* «revela una visión sediciosa» (Ramírez Moreno, 2000: 163) de la vida moderna, «afirmada en la vocación crítica del yo poético como sujeto de la enunciación», que se semiotiza en la ironía y lo grotesco (Ramírez Moreno, 2000: 163). El yo poético —indica Ramírez— es un ego que se difumina o fragmenta en la enunciación; en el espacio urbano presentado destaca la deformidad de una sociedad cuya aura se ha perdido por la modernidad, volviéndose un lugar de repetición de experiencias estéticas vacías, dando lugar así al desencanto. William Rowe (2001), subrayando la centralidad del espacio en los textos y obras visuales de Eielson, indica que su escritura después de 1950 «emprende una investigación de los efectos que surgen cuando el espacio visual que ocupa la grafía deviene parte de la obra» (Rowe, 2001: en la red), cuestionando los límites entre dentro y afuera y, en síntesis, diferentes dimensiones de la relación entre el yo y el otro.

Otros investigadores han analizado una vertiente distinta, pero complementaria, en su producción, vinculada con la reflexión acerca de la experiencia humana y el dolor. Es el caso de, por ejemplo, Kristel Aylin Dámaso Tamayo, quien, escribiendo sobre *Habitación en Roma*, propone que este poemario, a diferencia de las obras literarias publicadas por Eielson³ hasta entonces, «deja de lado un referente artificial y cultivado por la experiencia idealizada de la lectura grecolatina» (Dámaso Tamayo, 2021: 115), dejando al yo poético enfrentarse a su propia miseria cotidiana.

En efecto, Eielson confirma esta perspectiva y hace hincapié en el hecho de que *Habitación en Roma* arrastra, por primera vez, un dato autobiográfico, un fragmento de realidad contingente bien precisa. Escribe el poeta: «la ubicación de cada tema en un punto determinado de la ciudad corresponde realmente a un momento o un episodio significativo para mí, perceptible a veces en la velada anécdota del poema» (en Dámaso Tamayo, 2021: 115). Según Dámaso Tamayo, mientras las primeras obras escritas todavía en Perú mostraban una «desmedida sim-

³ Se menciona aquí solo la obra literaria de Eielson; por razones de espacio no voy a analizar los vínculos entre esta y su producción como artista plástico y visual.

patía» (Dámaso Tamayo, 2021: 117) por lo grecolatino, la distancia geográfica debida a su autoexilio volvería a acercar Eielson a Perú (véanse trabajos como *Paisaje infinito de la costa del Perú*, 1958 o *Quipus*, 1964). Así, Roma llegaría a ser fundamental para el devenir artístico o literario de Eielson, sobre todo en la medida en que aquí el autor «deja de lado la referencialidad grecolatina de su estética para recurrir a la metáfora simplificada donde está consciente de su existencia como migrante y poeta» (Dámaso Tamayo, 2021: 118).

Otros académicos han subrayado aspectos distintos, más relacionados con el contexto histórico y geográfico de la capital italiana en la que surge el poemario. Es el caso de Lena Retamoso (2021), quien investiga la relación entre cuerpo y territorio. Retamoso indica que, en los versos de Eielson, Roma es un «engranaje vivo entre lo antiguo y lo moderno» (Retamoso, 2021: en la red) y que, a su vez, el cuerpo aparece como un territorio en el que convergen múltiples descubrimientos y extrañamientos. Retamoso, en su interesante lectura, ahonda en las relaciones entre *Habitación en Roma* y *Noche oscura del cuerpo* (Eielson, [1955] 1996), obra de la que no me ocuparé en este caso. Sin embargo, observa una correspondencia entre extrañamiento y cuerpo en movimiento, sintetizando en su propuesta que la poética del desconcierto eielsoniano «se manifiesta a través de la mirada de un yo lírico ambulante [...] que transita de un tiempo a otro, de un cuerpo a otro» (Retamoso, 2021: en la red).

Carlos Rubens López Pari (2021), finalmente, arroja luz sobre el contexto histórico del “*miracolo italiano*” y las huellas que sus tensiones sociopolíticas dejan en los versos. López Pari subraya el hecho de que el inicio de la estancia en Roma coincide con el periodo de reconstrucción postbélica y halla reflexiones comunes entre Eielson y Pier Paolo Pasolini, que de las contradicciones de ese momento histórico fue un atento observador. Esos años, caracterizados por un «dramático paso a la modernidad» (López Pari, 2021: en la red), así como por el tránsito de la economía agraria a la industrial, fueron, sin embargo, también los años en los que se difundió la obra de Antonio Gramsci. López Pari, quien ahonda también en la producción en prosa de Eielson, de la que no me ocuparé aquí, destaca sobre todo su rechazo de la lógica de la productividad. Este se reconoce, en su opinión, en la marginalidad del artista con respecto al circuito del capital y en la búsqueda de lo primitivo —elemento que dialoga mucho con las páginas que propongo, ya que dicha búsqueda representaría una estrategia de resistencia poética frente a la idea hegemónica del progreso.

Por mi parte, en las páginas que siguen, haré referencia a algunos términos y categorías teóricas, cuya definición considero útil recordar aquí brevemente.

Por un lado, me referiré en algunos casos a “lo monstruoso”. Como ha sido indicado por distintos investigadores al respecto (Vax, [1971] 2013; Carroll, [1990] 2005; Campra, 1991; Cohen, 1996; Casas, 2012; Roas, 2011 y 2013, e incluso Foucault, 1999) el monstruo figura el desorden y la transgresión, subvirtiendo las fronteras que, de acuerdo con la lógica de una sociedad determinada, marca lo que se puede aceptar y lo que no. Por otro lado, como indica Roas citando también a Louis Vax «[e]n el monstruo se encarnan los miedos, y pone en contacto al ser humano con su ser oscuro, ya que refleja sus deseos más ocultos. “El monstruo está en nosotros”» (Vax, [1971] 2013: 7). Esto nos lleva a reconocer dos vertientes distintas del monstruo (aunque a menudo se encuentren juntas). Por un lado, este personifica miedos de la naturaleza humana en sí y en todos los tiempos de la historia; por el otro, puede adquirir características contextuales, esto es, encarnar lo que de acuerdo con la cultura de un determinado periodo y sistema de valores se considera como “otro” y censurable.

En mi caso, me refiero a esta segunda vertiente, que dialoga más con la propuesta de Foucault en *Les anormaux* (1999). En los versos que nos ocupan, las imágenes monstruosas no están vinculadas con una estética fantástica, sino que, siendo «[el monstruo] extremadamente dúctil y [poniendo] de manifiesto hasta qué punto varían los temores dominantes dependiendo de la época y la cultura en la que nos encontremos» (Casas, 2012: 8), nos permiten vincular la representación del otro a un contexto específico, a sus protagonistas y su sistema de valores. Ya que el monstruo está relacionado con el miedo a la ruptura de la normalidad, trataré de indicar qué tipo de miedo (y miedo a quién) se puede leer en los versos de Eielson.

Sin querer adelantar propuestas que voy a argumentar en el análisis de los textos, recuerdo brevemente algunas coordinadas. En los años en que Eielson escribe *Habitación en Roma*, por un lado, siguen visibles la pobreza y la destrucción producidas por la Guerra, pero, por el otro, gracias a las inversiones internacionales, la clase media y medio-alta de la capital están conociendo un crecimiento económico importante. Algunas imágenes que se podrían leer desde la categoría de lo monstruoso se relacionan por lo tanto con una idea del “otro” —que, en palabra de Rosalba Campra «tanto histórica como ficcionalmente, resulta afásico para los que lo juzgan a partir de la propia realidad» (Campra, 1991: 59)— que es entendido en nuestro caso de estudio como lo que se aleja del horizonte de esperas de esta clase media: pobres, personas sin hogar, marginales. La voz lírica, sin embargo, se posiciona del lado de estos “otros”, que llegan a ser sujetos poéticos preferenciales, nudos de contradicciones, oxímoros. Algunas imágenes “monstruosas”, como indiqué antes refiriéndome a una propuesta de Martha Canfield, también se construyen en el verso con una importante carga de ironía —que a menudo llega a lo absurdo—. Esto, propongo remitiendo a Roas, no disminuye el efecto monstruoso, ya que la ironía y la parodia lo potencian (Roas, 2013).

El contexto histórico-económico-cultural en el que se produce *Habitación en Roma* explica también las referencias que, en las próximas páginas, se harán a la propuesta de Theodor Adorno. El filósofo alemán indicaba que la obra de arte es un enigma o, mejor dicho, que el enigma consiste en entender si la obra de arte es un enigma o no (Caner Liese, 2007). Este aspecto resulta uno de los más debatidos con respecto a la filosofía del autor, ya que, por un lado, Adorno define las obras de arte como objetos hermenéuticos y, por el otro, plantea su incomprensibilidad (Caner Liese, 2007). Esta contradicción, en realidad, lleva Adorno a cuestionar las condiciones que permiten la comprensión de una obra literaria. Lo que impide dicha comprensión tiene que ver con la historia y sus consecuencias, ya que la falta de sentido no es, según su opinión, algo que pertenece a la condición humana en general, sino que se trata de un efecto de la historia, de condiciones históricas concretas. El mundo contemporáneo, en la fase histórica del capitalismo avanzado, cuyas directas emanaciones han sido los regímenes autoritarios y el monopolio de la industria cultural, no parece permitir esta comprensión porque la obra de arte no participa de la irracionalidad en que ha caído todo el resto de la sociedad y se le opone. Por esto muestra tensiones y aspectos incomprensibles, porque no “colabora” con el sinsentido del contexto en que nace (Caner Liese, 2007).

Estas reflexiones nos ayudan a interpretar algunas tensiones que se vislumbran en la obra de Eielson, por ejemplo, en lo que se refiere a la palabra poética, a su resistir las lógicas del presente, por un lado, y a su percibirse como inerte frente a estas, por el otro. Además, nos permiten sugerir la naturaleza histórica, más que existencial, de ciertas imágenes o motivos “absurdos” en los versos de *Habitación en Roma*.

Roma la horrible⁴: el yo poético entre el Vaticano y el Mattatoio

Como adelanté, el primer eje de análisis que propongo es la contraposición entre la Roma imaginada y la ciudad concreta. Roma, en el poemario que le dedica Eielson, aparece a la vez como una entidad real —demasiado real— y distorsionada, extraña.

Claramente, Roma es un espacio conocido por una tradición y herencia artística milenaria. El encuentro del poeta con la ciudad se produce entonces como una verificación de imágenes heredadas, una comprobación de mitos y lugares comunes que solo en parte resultan confirmados por la realidad. Martha Canfield (2008b) halla una cercanía entre *Habitación en Roma* y los poemas escritos por Eielson en Perú, por ejemplo, la *Antígona* y su mundo en ruinas, tan parecido al contexto de Roma en la posguerra. Pero si en esos poemas, de acuerdo con Eielson, hay «una alusión a la sempiterna demencia humana» (en Canfield, 2008b: 77), en Roma le parece volver a vivir sus propios versos y la capital de Italia se le presenta como «un fastuoso poema sin tiempo, en ruinas, pero rebosante de humanidad» (Canfield, 2008b: 77). Roma es un lugar estrechamente vinculado con reflexiones íntimas y universales sobre la naturaleza del hombre y de su vida. Roma no representaría, por lo tanto, desde esta perspectiva, lo “otro” sino lo “propio”, el símbolo de la condición del hombre en la historia.

Aun así, se encuentra en Roma la presencia de un “otro” o de “otros”, cuya existencia produce un extrañamiento. Como voy a indicar más adelante, propongo que Eielson problematiza el punto de vista desde el que se mira el mundo y se definen lo “normal” y su contrario. Los “otros”, como trataré de demostrar, son las figuras marginales o no homologadas de una Roma que está experimentando su crecimiento industrial y capitalista: figuras frágiles y precarias, y, por esta razón, de alguna manera inquietantes desde el punto de vista del “hombre común” de la incipiente burguesía ciudadana, cuya perspectiva Eielson parece enseñar, para ridiculizarla o denunciar su violencia.

El poemario se construye por contradicciones, cada imagen está desmentida por otra que la sigue; las paradojas resultan ser el motor de versos dinámicos, inquietos. Así, Roma no es solo institución o monstruo sagrado de un arte institucionalizado. En “Azul ultramar” es también cuerpo y carne, materia; ya no la ciudad eterna, alta, trascendente; sino un organismo vivo y cambiante del que, sin embargo, no se encuentra el corazón. Es la Roma situada históricamente en la víspera del *boom* económico. De hecho, es Eielson quien, en la entrevista con Martha Canfield titulada “Roma vista evocada y cantada” (2008b), afirma que lo que más le emocionó de la urbe a su llegada fue «el contraste entre la ciudad clásica, antigua, de la que quedaban importantes vestigios, y la moderna, que vive y palpita al unísono» (Canfield, 2008b: 75).

El extrañamiento más evidente en el texto, sin embargo, procede de imágenes de esa Roma comercial y consumista de la segunda postguerra y dialoga con nociones de lo absurdo. Así acontece, por ejemplo, en “Elegía blasfema para los que viven en el barrio de San Pedro y no tienen qué comer”, donde la contraposición inicial —un oxímoron, esa “elegía blasfema”— introduce, primera imagen del primer título del primer poema del volumen, el tema de fondo: la Roma capital de la institución religiosa, formal, del catolicismo se contrapone a la vida de los pobres que, bajo sus muros, no encuentran amparo ni piedad.

Será importante recordar que el poemario arranca bajo la cúpula de San Pedro, sobre todo

⁴ Se dialoga, aquí, con la obra de Sebastián Salazar Bondy (1964).

porque, como propondré en el cierre de este análisis, el comienzo y el final del poemario nos indican los dos polos de la Roma eielsoniana: San Pedro, justamente, y el Mattatoio, donde el poeta sitúa a Paolo, personaje fundamental de su poética.

En “Elegía blasfema...” Eielson nos muestra versos cargados de algo que podemos llamar “ironía”, simplificando. Esta resulta ser una forma de resistencia frente a la violencia que el poeta descubre en Roma en cuanto institución. En realidad, y más en general, es la palabra poética que, como indiqué en la introducción, representa en sí una resistencia —o un intento para resistir. La voz lírica rompe el espacio cerrado de los versos, sale de ellos y se dirige a sus lectores, elemento común en varios poemas. Así, se lee:

Señores míos
 por favor
 traten de comprender
 detrás de esa pared tan blanca
 no hay nada
 pero nada
 lo cual no quiere decir
 que no hay cielo
 o no haya infierno
 sería como confundir el sol
 con un silbido
 o con el propio cigarrillo
 (no haber visto nunca el cielo
 significa solamente
 no tener dinero
 ni para los anteojos) (Eielson, [1952] 2008: 21).

No se trata de cuestionar la idea de Dios en sí; más bien, el poeta pone en tela de juicio la forma en que Dios, o el Arte, se manifiestan en el aquí y ahora de su ciudad símbolo y, así, ridiculiza su institucionalización, su forma histórica. Eielson ataca entonces a esa Roma hogar de un dios retratado como «un animal» con «el hocico sedoso de los vendedores de gracias/ y ataúdes y estampas y souvenirs de instantes/ perfectamente/ olvidados bajo un cenicero o una postal de San Pedro» (Eielson, [1952] 2008: 22). El poeta desacraliza esta capital de la cristiandad retratada como la cuna de mercaderes del templo, en sus palabras «un lugar tan hediondo» (Eielson, [1952] 2008: 23).

La ironía a la que me referí antes solo le sirve al poeta para hacer hincapié en su desconfianza en la imagen de Dios que ha llegado hasta nosotros. Por ejemplo, subraya poéticamente la imposibilidad de que ese «animal tan milagroso» tenga «tantos hijos»

que amanecen diariamente
 con la cara ensangrentada
 y los brazos amarrados
 con la lengua acuchillada
 y el estómago vacío (Eielson, [1952] 2008: 22).

La supuesta bondad y santidad de Dios contrasta con imágenes que remiten al horror⁵, como voy a repetir en varias ocasiones con respecto también a otros poemas del volumen. Este horror, que está a menudo (aunque no siempre) relacionado con condiciones materiales (por ejemplo, el hambre), se expresa con imágenes violentas, que insisten en el cuerpo, en su ruptura, como en este caso. El cuerpo, prueba de la existencia material del hombre, es entonces también el lugar donde se concentra todo el horror que de esta materialidad procede: su finitud, su enfermedad y, aún más, ese horror que no depende de la condición humana en cuanto experiencia “natural”, sino en cuanto experiencia de la historia: el hambre y la guerra.

Ecos pasolinianos se escuchan en sus versos, como Eielson mismo permite afirmar, mencionando al escritor italiano y sus reflexiones sobre la sociedad italiana en la posguerra en la entrevista con Martha Canfield (2008b: 76), cuando habla de la figura de Paolo, sobre la que me detendré más adelante. Del intelectual italiano Eielson parece compartir el posicionamiento acerca del consumismo artístico; esto destaca en “Capilla sixtina”, y “Via Veneto”, donde de Roma se ilumina la frivolidad. En “Via Veneto” el yo poético se pregunta si tendrá realmente «una cabeza y dos pies/ y no tan sólo guantes/ y zapatos y sombrero» (Eielson, [1952] 2008: 39), como si los vestidos fueron máscaras, una herencia en este caso pirandelliana que, por simbolizar roles y ficciones sociales, tuviera la capacidad de reemplazar el rostro en sí.

Reflejos del cuestionamiento pasoliniano de la burguesía italiana se pueden descubrir, también, en el poema “Valle Giulia”, donde el protagonista es retratado como una «cabeza de reptil poeta/amarillo» (Eielson, [1952] 2008: 24), o un «indeseable reptil amarillo (*dicen los vecinos asustados*)» (Eielson, [1952] 2008: 24; la cursiva es mía). Se trata, claramente, de versos en los que resuena la crítica a una burguesía conformista que se va consolidando. Esta crítica se pone del lado de un personaje que, además, con su exhibida fragilidad, siempre a punto de romperse, rompe los versos, literalmente los quiebra: «a dónde quiere llegar ese hom / bre con su bastón que / se quiebra siempre se quie / bra al doblar una esqui/ na» (Eielson, [1952] 2008: 24).

Es en personajes como este último que la voz lírica vislumbra algún tipo de trascendencia leve y serena: «muy serenamente ya/ su cuerpo/ sube al cielo convertido/ en un reptil alado que se aleja/ en una pompa de jabón que no se quie/ que no se quie/ que no se quie/ bra» (Eielson, [1952] 2008: 25), como si la extrema falta de solidez de la espuma volando fuera el antídoto a la violencia de toda realidad material. Se trata de otra forma de fuerza, pero, a la vez, de lo que hace de este personaje alguien «fragilísimo», y luego «exagerado» y, finalmente «indeseable» para los vecinos. Es la fragilidad, entonces, lo que vuelve esta figura indeseable, concepto fortalecido por su metamorfosis de «pájaro amarillo» a «indeseable reptil amarillo», y por la contradicción entre las alas del pájaro y las «extremidades de plomo cierto / no de pájaro» (Eielson, [1952] 2008: 24), que podemos leer como la gravedad de la condición humana y material que se opone a la visión del poeta.

Pero es quizás en “Junto al Tíber la putrefacción emite destellos gloriosos” —en el que me voy a detener unas líneas más abajo— donde este aspecto se muestra de forma más clara, ya que aquí el yo lírico se pregunta cómo puede escribir «bajo una cúpula impasible» (Eielson,

⁵ Una clave de lectura posible para este horror podría ser la que plantea Julia Kristeva en *Poderes de la perversión* ([1989] 2004). Sin embargo, al presentar un eje interpretativo con bases en el contexto histórico-social, dejo al lado la propuesta de Kristeva, que es más bien ahistórica.

[1952] 2008: 56). La «cúpula impasible» atestigua un desamparo que es, también pero no solo, un cuestionamiento a la religión. Al respecto, en la entrevista antes mencionada con Martha Canfield, Eielson precisa que el reclamo a la divinidad o a la Iglesia católica se refiere al desamparo espiritual determinado por el sufrimiento físico y material. Las condiciones materiales y espirituales van, por lo tanto, juntas.

Aun así, en estos versos de Eielson no falta ironía; esta desempeña en primer lugar una acción de desacralización de la imagen preconcebida de Roma, a la que el yo poético se acerca ahora desde la proximidad de lo cotidiano, como si fuera un entomólogo, o un carnicero abriendo el cuerpo de Roma en el Mattatoio, como si estuviera mirando sus entrañas: «pero repito/ no comprendo/ quién fundó la luna/ sobre roma [en minúsculo] /fabricó también el humo/ el cemento y la mierda/ perdonen la grosería/ en cuanto al cielo/ y a la luna/ o la retama» (Eielson, [1952] 2008: 50).

Habitación en Roma representa también una forma de resistencia a una «cultura opresiva y logocéntrica» (Ramírez Moreno, 2000: 165), donde lo grotesco y el dolor esconden y revelan, según los casos, la belleza y el cuerpo, fragmentando la presencia del ego y destruyendo la «continuidad de la racionalidad lógica» (Ramírez Moreno, 2000: 167). A través de estos recursos, Eielson llevaría a cabo una «literatura autocrítica que cuestiona su propio estatuto discursivo» (Ramírez Moreno, 2000: 167), entrando y saliendo de los versos, recurriendo a una interpelación frecuente del lector, que alude a un espacio extratextual, pero también haciendo de sí mismo y de su labor poética uno de los temas de los versos, interrogándose sobre dicha labor, cuestionándola, esto es, semantizando su yo autorial. Todo esto, por supuesto, acontece tres años después de que Theodor Adorno afirmara:

La crítica cultural se encuentra frente al último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie: luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía (Adorno, [1949] 1962: 14).

Eielson, así, lleva a cabo su rechazo del autoritarismo y la seriedad del discurso moderno a través de la ironía y la desacralización, como he indicado arriba, por medio de estrategias que incluyen, además, combinaciones semánticas contradictorias o absurdas.

En distintas ocasiones, se lee en sus versos la palabra “monstruo”. Como indiqué anteriormente, propongo leer esta referencia desde dos ejes interpretativos: por un lado, Eielson se refiere a lo que resulta monstruoso según la opinión común; por otro lado, y marcando de tal manera su posición con respecto a esta opinión común, el poeta muestra simpatía y, a veces, hasta ternura, hacia estos “monstruos”. Es posible leer varios ejemplos de lo que acabo de indicar; uno de ellos se encuentra en “Poema para leer de pie en el autobús entre la puerta Flaminia y el Tritone”. Lo monstruoso, aquí, dialoga con lo absurdo más que con el terror: «qué harían/ si tuvieran una pierna/ en lugar de una nariz/ y caminaran con ella/ día y noche al pie del tiber/ pidiendo limosna a las nubes/ [...] buscando a dios entre las patas de una mesa» (Eielson, [1952] 2008: 29); y, más adelante: «qué harían entonces/ seres con rabo/ que la sombra ha pisoteado/ [...] maquinarias de rodillas/ ante el gran dios fiat/ si todo desapareciera bruscamente/ por el ojo de la cerradura/ del hotel ripetta/ o ardieran vuestras propiedades» (Eielson, [1952] 2008: 29). Es evidente que lo absurdo, aquí, de alguna forma se redimensiona, ya que

se define como tal solo desde el punto de vista de este objeto del relato que son esos seres con rabo pisoteados por la Fiat, esto es, un sujeto burgués cuya perspectiva la voz lírica no comparte ni entiende, pero que relata.

Y, en este como en otros casos en el poemario, la Roma del Vaticano va de la mano con el dios de la Fiat (entendido como el desarrollismo del que la Fiat es solo el símbolo más conocido); así, la voz lírica completa su parábola preguntando «[qué harían si] llovieran carne y huesos/ en el vaticano/ escupieran pájaros los niños/» (Eielson, [1952] 2008: 29). El yo lírico se mueve entonces en un contexto que no puede comprender: «y lo que es claro para todos/ para mí es tinieblas/ no sirvo para nada/ ni para conversar/ conmigo mismo/ ni para devorar/ la televisión/ o el cine» (Eielson, [1952] 2008: 32). Este volverse “inservible”, ya que ni siquiera puede controlar el don de la palabra, hace de este yo un “resto” o un “desecho”, aunque, a la vez, lo sitúa del lado de ese arte que, como indica Adorno, no puede comprender la realidad ni ser comprendido por ella, porque representa justamente algo “otro” con respecto a la lógica cosificadora.

Lo que acabo de proponer emerge muy claramente en “Junto al Tíber la putrefacción emite destellos gloriosos”, donde la contradicción entre la imagen poética de Roma y la vida concreta en la ciudad toma la forma que se puede observar en los siguientes versos: «heme aquí juntando/ palabras otra vez/ palabras aún/ versos dispuestos en fila/ [...] millares y millares/ de palabras escritas/ [...] mientras del cielo en llamas/ de roma/ cuelgan medias y calzoncillos» (Eielson, [1952] 2008: 56). El poeta se pregunta, entonces,

cómo puedo yo escribir/ [...] y a la sombra/ de una cúpula impasible/ [...] / y no salir gritando/ por los barrios horribles / de roma/ y lamer las llagas de un borracho/ desfigurarme la cara con botellas rotas/ y dormir luego en la acera/ sobre los excrementos tibios/ de una puta o un pordiosero (Eielson, [1952] 2008: 57).

Es evidente que las imágenes más violentas, vinculadas con el cuerpo, las heridas y la sangre le sirven a la voz lírica como elemento para oponerse a la pulcra impotencia de los versos. El cuerpo, lo material y orgánico, lo que remite a olores y sensaciones incluso asquerosas cumplen con esta tarea.

Pero ¿cómo se sitúa Roma frente al otro? En realidad, la ciudad aparece más bien como un cuerpo vivo que incluye y comprende a otros cuerpos vivos. Su contradicción —monstruosa— consiste tal vez en este no tener límites, en invadir y dejarse invadir. En “Azul ultramar”, así, se lee: «en dónde está/ el corazón/ de esta ciudad que es tu cuerpo/ y es el mío» (Eielson, [1952] 2008: 37), versos que apuntan a algo como una simbiosis, pero una simbiosis monstruosa, porque se da con un cuerpo sin corazón. Versos que juegan con la idea de un cuerpo vivo y muerto a la vez, ya que unos versos antes la voz lírica escribe «cae mi cuerpo de lo alto / de una cúpula sin vida» (Eielson, [1952] 2008: 37).

La Roma cantada en “Azul ultramar” es, también por este “hacerse cuerpo”, lo contrario de la trascendencia. Desmiente su imagen de ciudad sagrada por ser: «esta ciudad con casas/ con restaurantes/ con automóviles/ con fábricas y cinemas/ teatros y cementerios/ y escandalosos/ avisos luminosos/ para anunciar a dios con insistencia» (Eielson, [1952] 2008: 38). Las parejas de palabras elegidas por Eielson resultan muy significativas: el cinema se sitúa al lado de las

fábricas —sugiriendo reflexiones sobre la rentabilidad de la industria cultural— y los teatros acompañan los cementerios, tal vez fortaleciendo la idea de la muerte de la cultura.

Más adelante se repite esta sensación de extrañamiento, que se produce por la sobrecarga de imágenes y, hacia el final del poema, por contraste. El primer caso es representado por algunos versos, que desarrollan la misma línea conceptual a la que se hacía referencia antes: «[esta ciudad] con deslumbrantes criaturas/ de papel policromado/ que devoran coca-cola/ [...] con espantosos remates/ de vestidos usados» (Eielson, [1952] 2008: 38). El segundo caso, que cierra el poema con el contraste entre la imagen de Roma como ciudad de productos en venta, por un lado, y ciudad donde permanece la miseria, por el otro, se lee en estos versos: «con miserables avenidas/ que huelen a ropa sucia/ y miserable ropa sucia/ que huele a puro mármol» (Eielson, [1952] 2008: 38). El quiasmo «miserables avenidas [...] ropa sucia» «ropa sucia [...] puro mármol» produce extrañamiento, por un lado, porque se cierra con un elemento que no tiene olor, lo que crea una sinestesia olor/visión. Por el otro, porque sitúa el mármol conceptualmente en el mismo nivel de las «miserables avenidas», lo que contrasta con el adjetivo «puro» y con todo lo que este evoca.

Un lugar de Roma que resulta central en la estética de Eielson es el Mattatoio (el matadero) del barrio de Testaccio. No se puede terminar la lectura de *Habitación en Roma* sin detenerse en la imagen de Paolo, “protagonista”, de alguna manera, de este lugar. Paolo aparece en distintos poemas de *Habitación en Roma* —“Testaccio” y “Trastevere”, por ejemplo—, y en *La sangre y el vino de Pablo*, escrito en 1953, pero incluido en la edición de *Habitación en Roma* a la que me estoy refiriendo.

No es posible —por razones de espacio y por no ser objetivo de este trabajo— reseñar las varias lecturas que se han brindado acerca de Paolo. No voy a detenerme, por ejemplo, en el estudio de las referencias bíblicas de los poemas en que aparece esta figura, ya que la línea argumentativa que he seguido en este trabajo es otra. Antes de seguir desarrollando dicha línea, sin embargo, abriré aquí un acotado paréntesis para situar a nivel general el “territorio” en que se mueve Paolo/Pablo.

Como recuerda Eduardo Hopkins Rodríguez:

el monte Testaccio ha estado vinculado a celebraciones violentas y a actividades religiosas desde la Edad Media hasta el Renacimiento. Dicha tradición le asigna la condición de espacio particularmente significativo en torno a la religiosidad y la violencia (Hopkins Rodríguez, 2015: en la red)

Entre los hechos históricos vinculados con el monte Testaccio, el arqueólogo Antonio Aguilera Marín, al que hace referencia Hopkins, menciona los carnavales:

Los juegos comenzaban con las competiciones populares. [...] Desde las alturas del monte se lanzaban pendiente abajo seis carros engalanados, montando cada carro dos puercos y dos bueyes que, una vez llegados al llano, eran el objeto de las peleas de los iocadores de los barrios, que habían sido expresamente entrenados para ello. Por cada carro pelearían 12 iocadores, uno por barrio, que multiplicados por los seis carros dan el total de 72 iocadores. Estos iocadores o lusores debían pelear, espada en mano, por matar toros y cerdos, muchas veces

incluso luchando entre ellos, lo que provocaba no pocos heridos y hasta muertos (Aguilera en Hopkins Rodríguez, 2015: en la red).

El barrio de Testaccio es entonces, y desde mucho antes de volverse la sede del matadero ciudadano, un territorio relacionado con eventos asociados con animales y sangre. Más allá de las fiestas que se acaban de describir, Aguilera y Hopkins Rodríguez recuerdan algunas representaciones dramáticas religiosas: «Un cronista romano cuenta que el 18-2-1414 fue representada en el Testaccio, por actores (iocatores) del barrio de Monti la crucifixión de san Pedro y la decapitación de san Pablo» (Aguilera en Hopkins Rodríguez, 2015: en la red).

Ya en el poema “Testaccio” parece evidente que nos encontramos en el polo opuesto al que está representado por San Pietro y el Vaticano, por distintas razones. Aun siguiendo una composición basada en contrastes y contradicciones, desde los primeros versos se puede apreciar la construcción de una imagen que parece sugerir hasta una idea de belleza de la muerte: «dicen que en una noche/ Paolo transforma un cordero/ en un suntuoso abanico/ y que llorando luego/ mira el cielo y amanece/ luchando suavemente/ con una vaca parturienta» (Eielson, [1952] 2008: 44). La imagen, más allá de la sensibilidad que cada uno pueda tener al respecto, se construye como un ritual. El matadero se representa como el lugar en que la vida y la muerte van juntas; es, de alguna manera, un sitio que se opone al resto de la ciudad por este volver a lo “esencial”, representado por los cuerpos de los animales y el ciclo natural vida-muerte. La centralidad de “Testaccio” se observa también teniendo en cuenta el hecho de que en este poema recurren algunos motivos fundamentales en la poética eielsoniana: la silla y la estrella, junto con el cuchillo, que se repiten a lo largo de los versos.

En otro poema, “Trastevere”, algunos elementos asociados con la figura de Paolo se vuelven aún más visibles; a mi parecer, se trata de la oposición entre palabra poética y el «pan de cada día»; la pobreza material de Paolo que, sin embargo, contrasta con su “cercanía” con Dios:

luego me habló del pan
de cada día del vino rojo y de mujer e hijos
y de la inmensa pobreza
en que vivía
y viéndolo tan fuerte y abatido
yo pensaba
sería trabajo fácil para él
llevarse el día en un camión
subir al cielo en overall
desenterrar el huevo de la luz
y acariciarlo
noche tras noche hasta romperlo
y ver surgir a dios por fin (Eielson, [1952] 2008: 59).

La voz poética describe a Paolo como a un ser “cercano y contrario” (por dar la muerte) a Dios, pero igualmente pobre; se trata de dos elementos que contrastan con quienes veneran a Dios desde el Vaticano.

En “La sangre y el vino de Pablo”, en esta línea, el yo poético afirma explícitamente que «en

el paraíso hay una silla vacía/ para quien jamás ha llorado: aquella silla es de Pablo» (Eielson, [1952] 2008: 67). Por otro lado, en el mismo poema se leen versos que comparan el cuerpo de Pablo al cuerpo de los animales descuartizados por él, y que retratan a Pablo como un ser entre lo monstruoso y lo angelical. Se lea, por ejemplo: «su gigantesco cuerpo cubierto por la sangre de/ un caballo o de un buey» (Eielson, [1952] 2008: 67); Pablo es a la vez «un bestial arcángel/ devorador de carne y huesos» (Eielson, [1952] 2008: 68), un «ángel exterminador» (Eielson, [1952] 2008: 69), un «sagrado asesino» (Eielson, [1952] 2008: 69) y una «mariposa indefensa» (Eielson, [1952] 2008: 69) que «volvía a caer entre los cuernos y las patas de sus víctimas» (Eielson, [1952] 2008: 69), un «gigante» cubierto de sangre que, después de su labor «desaparece en su morada, como una rata» (Eielson, [1952] 2008: 70).

Por su ambigua y violenta “otredad”, por su cercanía con la muerte, Pablo representa un monstruo. Esta idea se fortalece también por la manera en que su cuerpo se describe como “próximo” a lo sucio y los desechos: «arrancando las entrañas a los cerdos *en busca de la luz/ divina*» (Eielson, [1952] 2008: 69; la cursiva es mía); «brutalmente cubierto por los excrementos, la sangre y la/ orina» (Eielson, [1952] 2008: 69). La ambivalencia de esta figura es lo que produce extrañamiento. Pablo muestra esta proximidad con cuerpos desmembrados, vísceras y sangre, y es el que da la muerte. Pero, por el otro lado, remitiendo a la transformación misma de la idea de monstruo a lo largo de la historia, a la que me he referido al inicio de este texto, enseña ternura. Perturba, así, como puede perturbar un ángel exterminador o un asesino piadoso:

arrodillado ante un carnero dulce como ante un abanico
de huesos y lana tibia,
acariciando a un toro solemne, dando de comer a los
cerdos en la boca (Eielson, [1952] 2008: 68).

Esta imagen de ángel-asesino, posiblemente a Eielson la inspiró la fachada misma del matadero de Testaccio. Es Eduardo Hopkins Rodríguez quien nos recuerda que:

sobre el frontis del antiguo matadero hay una escultura de un ángel dominando a un toro. Figura que podemos asociar con un pasaje del poema de Eielson: “Satisfecho de su crimen, el ángel exterminador se arrojaba palpitante contra los muros altísimos del matadero” (Hopkins Rodríguez, 2015: en la red).

Hopkins Rodríguez también destaca que las figuras de Pablo y Pedro —como indica con respecto a las festividades religiosas que tenían lugar en esa zona de Roma— «en tanto figuras paradigmáticas, pertenecen a un contexto que les asigna determinadas funciones simbólicas» (Hopkins Rodríguez, 2015: en la red). Entrando más específicamente en el análisis de la representación de estas dos figuras en el poema, Hopkins indica que Pedro «es un intermediario de Dios que carece de autoridad y de poder sobre Pablo. Este, aunque lo respeta, lo ignora» (Hopkins Rodríguez, 2015: en la red). Al indicar que la repetición de los asesinatos de Pablo —como también indiqué arriba— los vuelve rituales, observa que Pedro, la otra figura del poema, «identificándose con los animales asesinados, asume el punto de vista de estos, se contempla como víctima» (Hopkins Rodríguez, 2015: en la red).

Como avisé, aquí no es mi interés ahondar en un examen de las dos figuras de Paolo y Pedro. Lo que me parece útil iluminar en el marco de este trabajo, en cambio, son algunos aspectos. Primero, la ambigua otredad de Paolo, que ya introduje; segundo, la manera en que Paolo y Pedro se pueden leer como dos formas distintas y opuestas de espiritualidad y relación con el mundo. Esta relación incluye también la relación con la palabra. Pablo es mudo y ciego, es pura acción. Pedro, en cambio, trabaja «dentro el ojo del Señor» (Eielson, [1952] 2008: 67), habla, llora, dice, y nos describe a Paolo desde su punto de vista poético. Sin embargo, no tiene poder sobre Paolo, como la palabra poética no tiene poder sobre la realidad.

Eielson nos brinda una clave de lectura muy clara acerca de los dos elementos “perturbadores” de Paolo: su pobreza y su ambigua relación con Dios:

Cuando hablo de “la pobreza de Paolo” por ejemplo, [...] no me refiero sólo a su pobreza material, aunque ella fuera el aspecto más urgente de la posguerra, el que más hería nuestra conciencia. Más o menos en los mismos años, Pasolini ha escrito algunas páginas intensas que reflejan muy bien ese estado de cosas. [...] [M]i reclamo a la divinidad, o más precisamente a la Iglesia Católica, no se refiere sólo al sufrimiento físico sino, sobre todo, al desamparo espiritual que ello determina y por ende, a una negación de Dios. No es posible que Dios permita tanto abominio, tanta hambruna, tantos inocentes masacrados por el absurdo furor y fanatismo humanos (Eielson en Canfield, 2008b: 76).

En el poema, Pablo es cantado por la voz lírica como si fuera un *alter ego* o un hermano, constantemente buscado por la vida, pero obligado a repetir su tarea de muerte. Pablo representa de alguna forma la muerte dentro de la vida, la parte oscura de esta y de cada uno de nosotros. La cúpula de San Pedro y el Mattatoio de Testaccio figuran dos caras de la misma ciudad (Pedro y Pablo son los patrones de Roma, por si puede tener un sentido recordarlo).

Conclusiones

Roma es cantada por Eielson como una entidad real y distorsionada a la vez, a través de una palabra poética que resulta ser resistencia irreverente, incluso cuando enseña y semantiza sus límites frente a lo real.

Y la realidad histórica entra en el espacio poético, produciendo un extrañamiento que depende de la contradicción entre la imagen de Roma capital de la cristiandad y del *miracolo economico* italiano. Dicha contradicción explica la coexistencia de imágenes que remiten a la comercialización, cosificación y lógica del progreso, por un lado, y al desamparo —material y espiritual— en que viven los que de este *miracolo economico* se han quedado al margen, bajo una cúpula [de San Pietro] impasible, por el otro.

Frente a una realidad histórica como la que se acaba de indicar, es el mismo artista quien experimenta una marginalidad con respecto al sistema del capital (Ramírez Moreno, 2000) y de la producción cultural; sus versos se dirigen hacia otros “monstruos” marginales y hacia lo primitivo. Eielson problematiza así el punto de vista desde el que se mira el mundo y se definen lo “normal” y su contrario.

El extrañamiento se produce también, en el texto, por imágenes que, de la ironía, confluyen en lo absurdo. Esto se puede leer como parte de una “autocrítica” (Ramírez Moreno, 2000: 167) del estatuto discursivo poético que se interroga sobre sus límites en el contexto del desarrollo capitalista al que nos hemos referido, hecho que hemos puesto en diálogo con los planteamientos de Theodor Adorno ([1949] 1962).

En el mapa poético de Roma, dos lugares destacan por su valor simbólico: San Pietro y el Mattatoio, en el barrio de Testaccio. Protagonista de este último es Pablo, figura extrañante y, al representarse prácticamente como muda y sorda, símbolo de esa realidad sobre la que la palabra poética no tiene poder.



Financiado por
la Unión Europea

El proyecto LATILMA es financiado por la Unión Europea. Puntos de vista y opiniones expresados, sin embargo, son exclusivamente de la autora y no reflejan necesariamente los de la Unión Europea o la Research Executive Agency (REA). Ni la Unión Europea ni la REA pueden ser considerados responsables.

Bibliografía

- ADORNO, T. W., [1949] 1962, *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, trad. es. de M. Sacristán, Barcelona, Ediciones Ariel.
- CAMPRA, R., 1991, “Los silencios del texto en la literatura fantástica”, en E. Morillas Ventura (editado por), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario-Editorial Siruela, pp. 49-73.
- CANER LIESE, R., 2007, “El sentido del texto y el absurdo de la historia. Adorno y la hermenéutica”, en M. Cabot (editado por), *El pensamiento de Th. W. Adorno balance y perspectivas*, Palma, Universitat de les Illes Balears.
- CANFIELD, M., 2008a, “Jorge Eduardo Eielson: El [sic] hombre que anudaba estrellas y palabras”, en J. E. Eielson, *Habitación en Roma*, Lima, Lustra Editores, pp. 7-10.
- , 2008b, “Roma vista evocada y cantada: otro diálogo con Jorge Eduardo Eielson”, en J. E. Eielson, *Habitación en Roma*, Lima, Lustra Editores, pp. 75-97.
- CARROLL, N., [1990] 2005, *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, trad. es. de G. Vilar, Madrid, Antonio Machado Libros.
- CASAS, A., 2012, “Prólogo”, en A. Casas (editado por), *Las mil caras del monstruo*, Barcelona, Bracket Cultura, pp. 5-15.
- COHEN, J., 1996 (editado por), *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis, Univ. of Minnesota Press.
- DÁMASO TAMAYO, K. A., 2021, “La habitación como revelación de espacio sagrado (Axis mundi) en *Habitación en Roma* de Jorge Eduardo Eielson”, *Escritura y Pensamiento*, 20.42, pp. 111-130.
- EIELSON, J. E., [1952] 2008, *Habitación en Roma*, Lima, Lustra Editores.
- , [1955] 1996, *Noche oscura del cuerpo*, Ciudad de México, Jaime Campodónico Editor.
- FOUCAULT, M., 1999, *Les anormaux. Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Seuil Gallimard.
- HOPKINS RODRÍGUEZ, E., 2015, “La violencia y el mal en La sangre y el vino de Pablo de Jorge Eduardo Eielson”, en *La tradición de las rupturas en las literaturas hispánicas*, Budapest, Departamento de Español, ELTE, en <https://cvc.cervantes.es/literatura/tradicion_rupturas/hopkins.htm> (23 de marzo de 2024).
- KRISTEVA, J., [1989] 2004, *Poderes de la perversión*, trad. es. de N. Rosa y V. Ackerman, México D.F., Siglo XXI Editores.
- LÓPEZ PARI, C. R., 2021, “Las tensiones del miracolo italiano en la obra de Jorge Eduardo Eielson: ¿un retorno a la memoria colectiva?”, ponencia presentada en el X Congreso Internacional de Peruanistas en Florencia, en <<https://www.youtube.com/watch?v=hFCHEmUHp-A>> (23 de marzo de 2024).
- NUZZO, G., julio-diciembre de 2014, “De Perú a Italia, el largo viaje de Jorge E. Eielson”, *Cultura Latinoamericana*, 20.2, pp. 287-318.
- RAMÍREZ MORENO, M., 2000, “Una aproximación a la escritura de *Habitación en Roma* de Jorge Eduardo Eielson”, *Studium Veritatis*, 1.1, pp. 163-175.

RETAMOSO, L., 2021, "La configuración del cuerpo humano, de los objetos, de lo natural, del espacio y del tiempo en Jorge Eduardo Eielson", ponencia presentada en el X Congreso Internacional de Peruanistas en Florencia, en <https://www.youtube.com/watch?v=7gRdDBeUq_I> (23 de marzo de 2024).

ROAS, D., 2011, *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma.

---, 2013, "Presentación", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, I.1, pp. 7-10.

ROWE, W., primavera de 2001, "Jorge Eduardo Eielson: palabra imagen espacio", *Cyber Humanitatis*, 20, en <<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/20/more57.html>> (21 de marzo de 2024).

SALAZAR BONDY, S., 1964, *Lima la horrible*, México, Ediciones ERA.

VAX, L., [1971] 2013, *Arte y literatura fantásticas*, trad. es de J. Merino, Buenos Aires, Eudeba.

MARIA CRISTINA SECCI

Università degli Studi di Cagliari

1964: Jorge Ibargüengoitia e Italo Calvino, extraños en La Habana

2023 no solo recuerda los cien años del nacimiento de Italo Calvino, sino también otro importante aniversario en el ámbito de la literatura: los cuarenta años de la muerte de Jorge Ibargüengoitia. Las líneas siguientes¹ pretenden realizar un primer acercamiento a los puntos de contacto entre los dos autores —amistades, revistas y lugares como La Habana, donde se encontraron por vez primera hace sesenta años, en el año 1964— a partir de la larga crónica de Ibargüengoitia *Revolución en el jardín* y sus versiones, tanto en español (1965a) como en italiano (1970).

Según Calvino, Ibargüengoitia “dispara sin ahorrar tiros”

Cuando Jorge Ibargüengoitia fue a Cuba en 1964 a recoger el premio otorgado por Casa de las Américas para *Los relámpagos de agosto* (1964), Italo Calvino comentó: «dispara sin ahorrar tiros» (Calvino, 1973: X)².

No era la primera vez que Cuba galardonaba al autor mexicano, pues en 1963 su obra *El atentado* (Ibargüengoitia, 1964) había obtenido —junto con *Milagro en el mercado viejo*, de Osvaldo Dragún (1963)— el Premio Casa de las Américas en la sección dedicada a la dramaturgia, y se había publicado en la isla ese mismo año. El jurado había estado integrado por la escritora y traductora argentina Aurora Bernárdez, el mexicano Emilio Carballido y, en representación cubana, Rine Leal. El acto de premiación se realizó el 15 de febrero de 1963 en la Biblioteca José A. Echeverría con una relación leída por Haydée Santamaría. El premio consistía en la publicación de la obra en la colección Concurso Casa de las Américas y mil pesos que Ibargüengoitia tuvo que repartir con el dramaturgo argentino Osvaldo Dragún, pues, como ya se ha mencionado, fueron premiados *ex aequo*.

¹ Una primera versión de este artículo aparece en Secci, 2023.

² He traducido al español, para este texto, todas las citas tomadas de fuentes bibliográficas en italiano, *N. de la A.*

La trama de *El atentado* se sitúa en 1928 y trata del asesinato de Álvaro Obregón, después de reelegirse como presidente de la República. Aunque se publicó en 1964 en el número 11-12 de la *Revista Mexicana de Literatura*, México tendrá que esperar hasta el año 1978 para verla editada en formato de libro, por Joaquín Mortiz. La obra, a pesar del prestigio del premio cubano, permaneció relegada al olvido en México —donde se estrenó solo en 1975— por el tratamiento de la reciente historia nacional y por ser considerada irrespetuosa: «la mandé a un concurso en México y no pasó nada», afirmaría Ibarguengoitia (1996: 15), «la mandé a Cuba y ganó el premio de teatro». *El atentado* fue su última obra dramática y el autor sostuvo que le aportó dos beneficios: «me cerró las puertas del teatro y me abrió las de la novela» (Ibarguengoitia, 1996: 15).

Efectivamente, *Los relámpagos de agosto* no tardó en llegar, pues al documentarse para escribir *El atentado*, los hallazgos le inspiraron la idea de crear una novela sobre el último período de la Revolución mexicana, basándose en un género muy socorrido en esa época en México: las memorias de los generales revolucionarios. Fue así que, en 1964, gracias a *Los relámpagos de agosto*, Ibarguengoitia recibió el premio cubano por segunda vez, ahora en la sección novela y con la siguiente fundamentación del jurado: «Es una novela satírica, amena [...], que transforma en una amarga parodia el tema heroico de muchas novelas de la Revolución mexicana» (Casañas y Fonet, 2021: 48).

El galardón cubano es otorgado cada año desde 1960 por Casa de las Américas y se considera uno de los más prestigiosos en idioma español: llamado en principio Concurso Literario Hispanoamericano, en 1964 empezó a llamarse Concurso Literario Latinoamericano para después pasar, en 1965, a Premio Literario Casa de las Américas.

En el jurado del año 1964, en el género de novela estaban, además de Italo Calvino, Fernando Benítez, de México, Camila Henríquez Ureña, de República Dominicana-Cuba, Lisandro Otero, de Cuba, y Ángel Rama, de Uruguay, sobre el cual volveremos más adelante.

La historia de la participación de Calvino como jurado es conocida, pero vale la pena reconstruirla brevemente a través de las palabras de Nicola Bottiglieri:

En 1964 Julio Cortázar propone a Calvino como miembro del jurado de la quinta edición del Premio Casa de las Américas en Cuba. El escritor argentino acababa de publicar *Rayuela*, la novela laberinto considerada un acontecimiento internacional, de la que la revista *Casa de las Américas* publicaría en 1964 un capítulo. Presentado, pues, por un escritor prestigioso, Calvino viajaría a Cuba el 23 de enero de 1964 (Bottiglieri, 2002: 182).

“Salvo alguna contingencia imprevista y desagradable”

Menos conocida es, en cambio, la historia de participación de Ibarguengoitia, la cual sobresale en la correspondencia inédita conservada en el expediente personal del autor en el Archivo de Casa de las Américas³.

El autor mexicano, después de ser galardonado con el premio de teatro por *El atentado*,

³ Expediente personal 162, Ibarguengoitia, Jorge, La Habana, Archivo Casa de las Américas (autorización del 13 de octubre de 2023). Indico a partir de aquí en adelante la fecha de todas las cartas citadas [entre corchetes].

recibe de Casa de las Américas la propuesta de formar parte del jurado para el concurso del siguiente año. Es una alentadora señal de estima y consideración por parte de una institución tan prestigiosa. La carta oficial de invitación llega firmada por la directora Haydée Santamaría: «Nos agradecería que usted aceptara nuestra invitación [...]. Los gastos de transporte y permanencia en La Habana estarían a nuestra cuenta» [La Habana: 25-VI-63].

Después de unas cartas en las que, por los tiempos asíncronos de los correos, rebotan unas mismas preguntas —si puede o no aceptar el papel de jurado, cuánto tiempo puede quedarse en Cuba, etcétera—, a Casa de las Américas llega el claro asentimiento de Ibargüengoitia: «Acepto la invitación que me hace con ella, de ir a Cuba, y también la de servir de jurado en el próximo concurso» [La Habana: 9-VII-63].

La aceptación de ser parte del jurado tiene, sin embargo, la condición de que no ocurra «alguna contingencia imprevista y desagradable» [La Habana: 5-X-63]. Y el caso es que dicha contingencia se presenta e Ibargüengoitia la comunica en una larga carta, escrita a mano desde California, donde se encuentra dando unas clases de literatura en el Instituto de Estudios Extranjeros. En el escrito, el autor explica de forma detallada la razón que le impedirá llegar a tiempo para las labores del jurado: «Ocurrió que mi visa, que debió estar lista en tres días, se tardó tres semanas» [La Habana: 12-XI-63], por lo que el curso de literatura tuvo que postergarse, así que llegaría a Cuba demasiado tarde. Las soluciones que Ibargüengoitia propone en la misma carta son o que busquen otro jurado, que lo esperen con toda paciencia a que «pueda llegar buenamente» [La Habana: 12-XI-63] o que le manden las obras por correo para que pueda valorarlas y «nomás llegue a Cuba a cerrar con broche de oro y a pelearme con los demás jurados» [La Habana: 12-XI-63]. Bien sabe que va a ser difícil: «Le prometo no ofenderme si me corren como jurado» [La Habana: 12-XI-63].

Quizás cuando Ibargüengoitia dijo que *El atentado* le cerró las puertas del teatro y le abrió las de la novela, se refería también a este asunto; no solo es verdad que por ese umbral pasan muchas cosas, también lo es que pasan en Cuba. En la mencionada carta escrita desde California cita una novela que ha terminado de escribir en agosto y, aunque no diga el título, sabemos que se trata de *Los relámpagos de agosto*. Por primera vez aparece en la correspondencia con Casa de las Américas: «Hágame favor de decirme lo siguiente: a mí me encantaría mandar esta novela a su próximo concurso» [La Habana: 12-XI-63]. El autor, sin embargo, duda de que pueda presentarse por dos razones: por su extensión, ya que la novela tiene 123 páginas y el mínimo establecido por la convocatoria es de 150 y porque el primer capítulo fue publicado en la *Revista Mexicana de Literatura*. «Dígame si esto la hace quedar fuera de combate», pregunta [La Habana: 12-XI-63]⁴.

El fragmento de la carta que sigue muestra por parte de Ibargüengoitia una actitud dádiosa, por así decirlo: «De cualquier manera, aunque no concurre, si a ustedes les interesa publicarla, háganlo, que a mí me encantaría que lo hicieran» [La Habana: 12-XI-63]. Antes de despedirse, reitera la propuesta, que resuena con la fuerza de un presagio: «En caso de no ser jurado, quisiera ver la posibilidad de concursar con la novela» [La Habana: 12-XI-63].

⁴ En 1963 se publica un adelanto de la novela en Brasil, gracias a Keith Botsford, *Os relâmpagos de agosto* (1963).

“Demasiado irónica para ser revolucionaria”

Después no solo de concursar, sino de ser galardonada en el premio cubano, *Los relámpagos de agosto* se publica por primera vez en ese mismo año (1964) por Casa de las Américas, en la editorial homónima, con una tirada de 10 000 ejemplares. La segunda edición en español, la primera mexicana, ve la luz en 1965(b) por la editorial Joaquín Mortiz, como parte de la Serie del Volador, con una tirada de 4000 ejemplares⁵.

En Italia, la primera edición fue traducida por Enrico Cicogna y salió en julio de 1973(a) a cargo de la editorial Vallecchi con el título *Le folgori d'agosto*. En las primeras páginas del libro se reproducen, además de una breve nota biobibliográfica sobre el autor y otro texto ibargüengoitiano (1973b), las razones por las que, según declara Italo Calvino, el libro fue premiado

Entre las novelas presentadas al Quinto Concurso Literario Latinoamericano de la Casa de las Américas se destacó claramente *Los relámpagos de agosto*; el jurado tuvo la sensación de encontrarse frente a un autor que sabía lo que quería. Las virtudes del autor de este libro son por lo menos tres: 1. Encuentra desde el comienzo su estilo de narración y lo mantiene hasta el fin; 2. Tiene un blanco al que apuntar (el “generalismo”) y dispara sin ahorrar tiros; 3. se divierte escribiendo y divierte al lector. Virtudes muy sencillas, como se ve, casi elementales, pero que bastan para designar a un escritor. *Los relámpagos de agosto* es una novela que representa en clave de sátira heroico-burlesca un mundo que muchos escritores mexicanos habían ya presentado en forma épica. El momento de la sátira es siempre un momento de madurez. Toda literatura épica es objeto, antes o después, de su propia parodia, y esto corresponde a una nueva fase histórica, a la necesidad de mirar el pasado con ojos nuevos. Este libro puede constituir un primer paso en una dirección prometedora (Calvino, 1973: X)⁶.

La publicación de *Le folgori d'agosto* por parte de Vallecchi, editorial creada en Florencia en 1913, tal como se lee en la contraportada, confirma la voluntad de entregar al público novedades de relieve a precios económicos. El fondo dedicado a Jorge Ibargüengoitia en el archivo de la Princeton University Library⁷ recoge la correspondencia entre el autor y su traductor

⁵ Durante la conferencia impartida en el ciclo organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en la Ciudad de México, “Los narradores ante el público”, celebrada en la sala Manuel M. Ponce el 12 de agosto de 1966, Ibargüengoitia afirma: «Sepa usted que mi novela ha ganado un premio internacional, ha tenido una edición cubana de 10 000 ejemplares, una edición mexicana de 4000 ejemplares, ha sido publicada en forma condensada en una revista que tira 80 000 ejemplares, ha sido traducida al checo, al rumano y al polaco, así que no se puede decir de ella que esté entre los cachivaches y si puede interesarle a un polaco es porque refleja algunos de los problemas de nuestra época. [Se oye un murmullo en la fila catorce]. ¿Quién habló por allí?» (Ibargüengoitia, 2012: 125-134).

⁶ «Tra i romanzi presentati al V Concorso Letterario Latinoamericano della Casa de las Américas, è risaltato chiaramente *Le folgori d'agosto*, la giuria ha avuto la sensazione di trovarsi di fronte ad un autore che sapeva quello che voleva. Le doti dell'autore di questo libro sono per lo meno tre: 1) trova fin dall'inizio il suo stile narrativo e lo mantiene fino alla fine; 2) ha un centro a cui mirare (il “generalismo”) e spara senza risparmio di colpi; 3) si diverte scrivendo e diverte il lettore. Doti molto semplici, come si vede, quasi elementari, ma che sono sufficienti per designare uno scrittore. *Le folgori d'agosto* è un romanzo che rappresenta in chiave di satira eroico-burlesca un mondo che molti scrittori messicani avevamo già presentato in forma epica. Il momento della satira è sempre un momento di maturità. Ad ogni letteratura epica succede, prima o poi, la sua stessa parodia, e ciò corrisponde ad una nuova fase storica, alla necessità di guardare il passato con occhi nuovi. Questo libro può costituire un primo passo in una direzione promettente».

⁷ *Jorge Ibargüengoitia Papers*, C1334, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Li-

al italiano, Enrico Cicogna, a través de la cual estoy actualmente reconstruyendo el proceso de edición al italiano.

Otra traducción al italiano de *Los relámpagos de agosto* fue la de Angelo Morino, en 2002, por Sellerio y con el título *I lampi di agosto*. Los colofones de ambos libros en italiano⁸ citan solo la edición de 1965 de la editorial Joaquín Mortiz y no la cubana de 1964, la cual fue, en realidad, como ya he señalado, la primera en ser publicada. En el epílogo Morino confirma que Calvino: «distinguía la especificidad de la obra de Ibargüengoitia precisamente en su tratamiento paródico de las representaciones tradicionales de la Revolución mexicana» (Morino, 2002: 150).

En una entrevista de 1981 realizada por Rosa María Pereda y publicada en *El País*, Ibargüengoitia se refiere al juicio de Calvino: «Dijo que cuando una revolución, en mi caso la mexicana, puede producir una novela así —se refería a *Los relámpagos de agosto*— es que ya ha llegado a la madurez, porque es capaz de mirar con ironía su propia realidad» (Pereda, 1981: s.p.). Efectivamente, lo que Calvino elogia en la novela es, en particular, el tratamiento irónico de la Revolución mexicana: como escribió Juan Villoro, «el autor de *El barón rampante* se interesaba en los dispositivos modernos para recrear el pasado y entendió mejor que los críticos mexicanos esa paródica puesta en escena de la Revolución mexicana» (Villoro, 2008: 18).

Durante la entrevista hecha por Pereda, Ibargüengoitia dice que no considera que sus novelas sean propiamente revolucionarias: «Incluso *Los relámpagos de agosto* es demasiado irónica para ser revolucionaria. No incita a la revolución. Más bien a la reflexión sobre los efectos de la revolución» (Pereda, 1981: s.p.). De todas formas, el de la revolución es un tema no exclusivamente nacional para el autor: su pluma incisiva pasará de la mexicana a la cubana con una crónica, *La revolución en el jardín*. Como bien dijo Villoro, aunque las novelas lo dotaron de un amplio público, «fue en las crónicas donde jugó sus cartas más arriesgadas» (Villoro, 2008: 18).

Dos versiones de *Revolución en el jardín*

En *Revolución en el jardín* Jorge Ibargüengoitia describe la experiencia de la estancia en Cuba en el año 1964. Se trata de una crónica larga, que supera la extensión acostumbrada por el autor. Se publica en dos versiones bastante diferentes: la primera —que se distingue de la segunda también por el subtítulo “Fragmentos”— sale en julio de 1965 en la *Revista de la Universidad de México*. El texto consta de seis páginas, está organizado en párrafos temáticos y acompañado por fotos cuyo autor no se menciona y cuyas didascalías son citas de la crónica. En el mismo número de la revista aparecen versos de Mario Benedetti, dibujos de Vicente Rojo y un texto de Octavio Paz.

La segunda versión de *Revolución en el jardín*, que resultó la más difundida entre los lectores, la publica Joaquín Mortiz en 1972 en uno de los dos volúmenes de crónicas que Ibargüengoitia mismo reunió, *Viajes a la América ignota* (1972), en la serie Contrapuntos. Los párrafos están simplemente numerados y la crónica principia con el último día de estancia en La Habana.

La versión original de la crónica está actualmente inédita y cuenta con casi 120 páginas.

La crónica, en ambas versiones, relata las impresiones del autor y su experiencia en la Cuba

brary. Indico a partir de aquí en adelante la fecha de todas las cartas citadas [entre corchetes].

⁸ Vallecchi cita: © 1965 editorial Joaquín Mortiz, S. A.; Sellerio cita: 1965 © Jorge Ibargüengoitia and Heirs of Jorge Ibargüengoitia y 2002 © Sellerio editore.

de Fidel Castro: «Soy invitado del Gobierno. Me llamo Jorge Ibargüengoitia. Mi novela fue premiada en el concurso de la Casa de las Américas. Nadie vino a recibirme. Soy mexicano...» (Ibargüengoitia, 2008: 47). Describe la estancia y la habitación en el hotel Habana Libre donde se hospedó (hotel que tenía «un sistema de castas tan perfectamente organizado» (Ibargüengoitia, 2008: 60), la excursión por el interior de la Isla (Santa Clara, Trinidad, Cienfuegos, Playa Girón, Guamá), las cafeterías, las personas que conoció, entre ellas, Italo Calvino.

La segunda versión de la crónica se concentra más que la primera en el concurso de la Casa de las Américas: Ibargüengoitia irónicamente afirma ser toda una celebridad en Cuba («Le expliqué que yo era el ganador del Premio de novela y me di cuenta de que le importaba un cuerno»; Ibargüengoitia, 2008: 49) y narra que en los diez días que pasó en La Habana le hicieron catorce entrevistas periodísticas. Las preguntas —sigue diciendo el autor— siempre eran las mismas: de qué trataba su novela, el motivo de su escritura y su opinión sobre la Revolución cubana: «Las entrevistas no tenían por objeto informar a los cubanos de mis procedimientos literarios, ni de mis aspiraciones, sino simplemente informar que había un escritor muy importante, que se llamaba Jorge Ibargüengoitia, que estaba admirado con la Revolución Cubana» (Ibargüengoitia, 2008: 61).

En *Revolución en el jardín*, el retrato que su afilada pluma hace de Cuba es severo. A propósito de un mercado en La Habana, escribe: «Quise entrar, pero en el vestíbulo encontré a dos soldados que estaban recostados en un poyo. Al verme, se pusieron de pie, echaron mano de las carabinas que tenían a su lado y me gritaron: —*Not allowed!*—. No insistí, por supuesto. Me quedé sin saber si adentro vendían cadáveres, zanahorias o mulaticas en almíbar» (Ibargüengoitia, 2008: 56).

Más allá de la ficción de la crónica, la entrevista de 1981 por Pereda testimonia la relación compleja entre Jorge Ibargüengoitia y la Isla:

Yo fui a Cuba en 1964, antes que mucha gente, y ahora soy *persona non grata*. Mis relaciones con Cuba acabaron mal y, sin embargo, ellos promovieron mi novela como nadie. Se hicieron traducciones, se vende en todo el mundo... Cuando fui, supe que habían conseguido lo que nunca se consiguió en América Latina, pero luego encontré el árbol lleno de gusanos... José Donoso, en su *Historia personal del boom*, dice que el nexo entre los escritores del llamado *boom* de la literatura latinoamericana era la esperanza en la Revolución Cubana. A mí me parece una estupidez, porque esa esperanza les hizo a todos irse a París, o venirse a Barcelona, en vez de a La Habana... Dice también que el *boom* terminó con el “caso Padilla”, que les llenó de desesperanza. Yo nunca tuve tantas esperanzas, así que tampoco tuve desengaño (Pereda, 1981: s.p.).

Como considera Villoro, Ibargüengoitia describió la Cuba revolucionaria en términos insólitos para la izquierda de la época: su crónica «desconcertó a los convencidos de que todo huésped de Casa de las Américas debía profesar una gratitud de Estado» (Villoro, 2008: 18-19).

La traducción al italiano para *Il Caffè*

En el año 1970, a caballo entre las dos ediciones en español, la revista *Il Caffè* publica *La rivoluzione nel giardino*. Se trata de la traducción de Lucrezia Cipriani Panunzio⁹ de la versión “Fragmentos” del texto del autor mexicano. Es el primer texto de Ibargüengoitia que se publica en Italia, puesto que se tendrá que esperar el 1973 para poder leer *Los relámpagos de agosto* en italiano.

Si Ibargüengoitia era un escritor todavía desconocido en Italia, ¿cómo llega esa crónica a ser publicada por *Il Caffè*? La respuesta se encuentra en el archivo de Princeton, donde, entre los otros papeles de Ibargüengoitia, se conserva el original de una carta escrita desde Roma el 12 de febrero de 1969 por Giambattista Vicari y dirigida a Gabriel Zaid. Vicari, tras agradecer a Zaid el envío de un texto y de mandar saludos a Max Aub, escribe: «En cuanto a ese escritor amigo suyo con un nombre muy difícil, nos gustaría tener algo más completo que el texto que Usted nos envió.* [el asterisco es una marca hecha por Zaid] Sabemos que ha escrito algunas páginas sobre temas cubanos muy bellas: ¿podríamos tenerlas?»¹⁰. Zaid marca en azul este párrafo para resaltarlo a los ojos de Ibargüengoitia y junto al asterisco apunta: «Arranqué de *La ley de Herodes* el cuento del mismo nombre, sugiriendo que lo tradujeran. ¿Dónde anda Ibargüengoitia?» [Princeton: 12-II-1969].

La revista había nacido en 1953 con el nombre *Venerdì il Caffè*¹¹. Calvino era un colaborador asiduo, ya en 1956 había publicado en ella “Un viaggio con le mucche”, texto que después integró en *Marcovaldo* (1963). En 1967 entró a formar parte de la redacción, puesto que —como refleja Anna Busetto Vicari— apreciaba de ella «su total autonomía editorial y su condición de libre laboratorio de reflexiones y experimentaciones (sobre el lenguaje, el juego, la sátira) del cual continuó intentando corregir —sin éxito— su naturaleza nada sistemática» (Busetto Vicari, 2008: 46). La relación intelectual con su director, Giambattista Vicari, era particularmente sólida y bien lo explica Busetto Vicari:

La historia de Italo Calvino en *Il Caffè* está contada —además de por las páginas de la revista, en la que publicó numerosos textos— por las decenas de cartas que él y Vicari se escribieron durante veinticinco años, de 1953 a 1978. Desde su despacho de Einaudi en Turín, Calvino le hacía publicidad a la revista, le sugería a Vicari nuevos colaboradores y le señalaba las publicaciones más interesantes, especialmente en los años 50, cuando Vicari era crítico literario de la *Settimana Incom* (Busetto Vicari, 2008: 45).

Por otra parte, en el mismo número de *Il Caffè* en el que se incluye *La rivoluzione nel giardino* de Ibargüengoitia, Calvino publica *Considerazioni sul sesso e il riso*.

⁹ Fue además traductora de Calvert Casey.

¹⁰ «Quanto a quel suo amico scrittore dal nome difficilissimo, vorremmo qualcosa di più completo del testo che Ella ci ha inviato. Sappiamo che ha scritto alcune pagine di argomento cubano, molto belle: potremmo averle?».

¹¹ La revista modifica con el paso de los años su nombre: en 1955 pasa a ser *Il Caffè politico e letterario*, en 1965 *Il Caffè letterario e satirico* y en 1972 *Il Caffè di letteratura e attualità*.

“Ni recordaba cómo se llamaban”

A partir de la crónica de Jorge Ibargüengoitia quisiera ahora explorar algunos vínculos entre los dos autores, sus amistades más o menos cercanas, empezando por los miembros del jurado reunido en Casa de las Américas en 1964, quienes, tal como reflejara Ibargüengoitia en *Revolución en el jardín*, «se abrazaron, prometieron mandarse cartas unos a otros, escribir libros unos sobre otros, hubo algunas lágrimas, etc.» (Ibargüengoitia, 2008: 58).

El primer dato que se puede fácilmente observar es el siguiente: en la primera versión de *Revolución en el jardín (Fragmentos)* no se cita a Calvino ni a los demás miembros del jurado, porque el hecho de ser el autor ganador del concurso no sobresale en la narración. Sin embargo, en la segunda versión de la crónica sí se nombra a Calvino, y también a Benítez y a Otero. Algo habrá pasado o pensado el autor para llevar a cabo ese importante cambio.

Aun así, tampoco aparece completamente resuelta, en la segunda versión, la cuestión de los nombres; el retrato es hilarante: «Ellos eran amables conmigo y me decían que mi novela era buena, mientras que yo no había leído ninguna obra de ellos, ni recordaba cómo se llamaban, ni me daban ganas de contestar sus elogios con otros, inventados» (Ibargüengoitia, 2008: 58).

Ibargüengoitia considera que, en lo que a él respecta, encontrarse con el jurado del certamen fue «una experiencia extraña» (Ibargüengoitia, 2008: 57), mientras que la relación que habían instaurado entre ellos parecía envidiable:

Ellos se habían conocido hacía poco tiempo, cuando los forasteros habían llegado a Cuba para servir de jurados en el concurso de la Casa de las Américas; habían convivido un par de semanas, se habían divertido en grandes y estaban a punto de separarse. Se admiraban y se querían como suelen hacerlo las personas que no se conocen bien (Ibargüengoitia, 2008: 57).

Jorge Ibargüengoitia admite que estaba fuera de esa relación privilegiada que mantenían entre sí los jurados: la imposibilidad de “redención social”, esa eterna exclusión del pobre diablo que se mueve en la vida como un vencido que muy raras veces logra sobreponerse a las circunstancias, es un tema constante de la literatura ibargüengoitiana: «Yo, en cambio, que acababa de llegar y que no había participado en sus actividades comunes, quedaba completamente fuera de su relación emocional» (Ibargüengoitia, 2008: 57).

Roberto Matta: “elegantísimo”

Quisiera ahora abordar la presencia en la crónica de Ibargüengoitia de otras figuras que no formaban parte del jurado, pero que estuvieron relacionadas con Italo Calvino y, en algún caso, hasta con la revista *Il Caffè*. Entre ellos, el pintor y arquitecto chileno Roberto Matta, quien estuvo muy vinculado a Cuba y que en 1968, en el II Congreso Cultural de La Habana, dictó la conferencia «La guerrilla interior» (Bellido Gant, 2003). Entre los trabajos que testimonian su vínculo con la isla caribeña, y ciñéndonos al arco temporal de nuestro interés, esto es, alrededor del año 1964, se cuentan el mural *Cuba es la capital*, ubicado en el vestíbulo de Casa de las Américas y que fuera realizado en 1963; los óleos *Cuba* y *Frutto [sic] Bomba* de 1964, en los cuales el artista expresa su interpretación personal de la Revolución cubana.

Como es sabido, Matta mantuvo una larga amistad con Calvino (Bottiglieri, 2002: 212), quien escribiría varios textos a propósito de sus obras. Cuando en 1962 a Matta se le otorga el premio Marzotto por *La question Djamilá*, Calvino le dedica *Un tritico e altri dipinti*. En 1964, en una nota publicada en la ya citada revista *Il Caffè*, por primera vez Calvino presenta a los lectores *Las cósmicas* y entre los mencionados está, justamente, Matta: «Tras *Las cósmicas* están, sobre todo, Leopardi, los cómics de Popeye, Samuel Beckett, Giordano Bruno, Lewis Carroll, la pintura de Matta y, en algunos casos, Landolfi, Immanuel Kant, Borges, los grabados de Grandville» (Calvino, 1964: 40). Matta también aparece en una carta que Calvino escribe a Vicari el 9 de junio de 1964 en la cual comenta las imágenes que acompañarían la publicación en *Il Caffè* de los primeros cuatro textos “cósmicos”: «Diseñador: el peculiar carácter del texto dificulta la elección. Matta tiene motivos que se podrían calificar de ciencia ficción o cósmicos (de hecho, como puedes ver, lo pongo entre mis inspiradores) pero están más en las pinturas que en los dibujos [...]» (Calvino, 2000: 814).

En relación a las versiones de *Revolución en el jardín*, Roberto Matta es uno de los compañeros de viaje de Jorge Ibargüengoitia en una excursión por el interior de la isla, cuya primera etapa es Santa Clara. Aunque las dos versiones difieren en pequeñas variaciones y algunas anécdotas, Matta sobresale como «elegantísimo» (Ibargüengoitia, 1965a: 6), «abrazado de una botella de Ballantine» (Ibargüengoitia, 1965a: 6) y con cierto gusto por la soledad (Ibargüengoitia, 1965a: 8).

Paolo Gasparini: “cien fotos”

Otra figura con la que tuvieron una relación compartida Calvino e Ibargüengoitia fue el fotógrafo Paolo Gasparini, quien visitó Cuba entre 1961 y 1965 con su esposa, Franca Donda, invitado por el arquitecto Ricardo Porro y por el escritor Alejo Carpentier para fotografiar la arquitectura colonial y el estilo barroco habaneros. Sus tomas incluirán también escenas en la calle, como describe el mismo Ibargüengoitia (2008: 59) en *Revolución en el jardín*:

Subimos, admiré la bahía y, después, cien fotos que había tomado Gasparini, en la zafra, en la calle, en las trincheras, en las fábricas, etc. Benítez las iba a usar para ilustrar un libro que iba a intitularse *Un pueblo que lucha por su identidad*. —¡Mira nomás qué culos!— me dijo Benítez mostrándome la foto de una escena callejera (Ibargüengoitia, 2008: 59).

Pasando a Calvino, quizás sea suficiente recordar que Gasparini y Franca, durante su estancia en Cuba, fueron los testigos de la boda de Italo y Chichita. El matrimonio se celebró el 19 de febrero de 1964 en un bufete de la Habana Vieja y, como nos describe Helio Orovio (2000: 40), le siguió un pequeño brindis que tuvo lugar en el hotel Habana Libre, el mismo donde se hospedaba Jorge Ibargüengoitia (sitio también recreado en *Revolución en el jardín*). El evento también se incluye en la biografía de Giangiacomo Feltrinelli: «Sobre la deshinchada alfombra amaranto del Habana Libre, lugar simbólico de gran cine, de cuando Cuba era verdaderamente el ombligo del mundo, camina Italo Calvino, recién casado con Chichita» (Feltrinelli, 1999: 289).

Ibargüengoitia no cita a Gasparini y Franca en la primera versión de la crónica pero, como ya se ha visto, lo hace en la segunda y, obviamente, los coloca al lado de los Calvino y de los demás jurados:

Después, subimos por la escalera monumental al Bar Caribe, en donde estaban tres de los jurados que le habían dado el premio a mi novela: Italo Calvino, Lisandro Otero y Fernando Benítez, y con ellos, Antón Arrufat, un joven dramaturgo que era entonces director de la revista de la Casa, la mujer de Calvino y un fotógrafo italiano y su mujer (Ibargüengoitia, 2008: 57).

Ángel Rama y París

El tercer hombre, otro punto de contacto entre Calvino e Ibargüengoitia, es Ángel Rama, quien en 1963 integra el Consejo de Redacción de la revista *Casa de las Américas* y que en 1964 estuvo de jurado del concurso, junto con Italo.

A pesar de una estima mutua¹², será muchos años después de ese 1964 cuando Ibargüengoitia y Rama volverán a contactar. La correspondencia conservada en el archivo de Princeton, en la cual los dos autores se tratan de usted, está fechada en 1981. «Estimado Jorge Ibargüengoitia: No sé si le habrá llegado una carta mía [...] Estoy enterado que la movilidad es un rasgo de los seres humanos» [Princeton: 15-II-1981]; así comienza la carta del 15 de febrero de 1981 que Rama le escribe desde Washington a Ibargüengoitia (entre New Jersey, Inglaterra y Francia, donde se había mudado).

La razón por la cual el crítico se comunica con el escritor guanajuatense es pedirle un texto, a ser posible inédito, que pueda integrarse a una antología que reuniría a escritores que fueron publicando en Hispanoamérica después de 1964 y que, según Rama, «reemplazan a las estrellas boomísticas» [Princeton: 28-I-1981]. Ibargüengoitia, sin embargo, expresa su falta de interés hacia una antología que no sea traducida, ante lo que Rama le hace notar que ha sido «el crítico hispanoamericano que más se ha preocupado de difundir y escribir sobre su obra y, a fuer de lógico, a la hora de seleccionar el que considero futuro Parnaso, su ausencia exigirá explicación» [Princeton: 4-III-1981]. La explicación de Ibargüengoitia no tarda en llegar:

Estimado Ángel Rama:

Cuando leí su carta del día cuatro me dije «merde, tu as perdú le prochain Parnasse»! [...] Ahora bien, si la antología sale en inglés, me interesa, de plano, puesto que irá dirigida a un público que por definición no me conoce y que me interesa. En cambio, si sale en español y en México, está destinada a ser leída en general por quien ya me leyó y que ahora sabrá que soy un escritor que quizá se consagre al mismo tiempo de la generación posterior. Esto le puede intere-

¹² En una carta del 22 de noviembre de 1979 el autor guanajuatense menciona a una doctoranda un artículo de Rama entre aquellos de los que tiene «buen recuerdo»: «De los pocos artículos que se han hecho sobre mis obras de los que tengo buen recuerdo, está el [...] Ángel Rama me dedicó un artículo que apareció en México en *Sábado* —suplemento de *1 más 1*— creo que el 25 de diciembre de 1978». Jorge Ibargüengoitia Papers, C1334, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.

sar a un profesor de literatura, pero a mí francamente me deja frío [Princeton: 13-III-1981].

Rama, para la antología que piensa armar, necesita «un fragmento de novela futura» o que testimonie el «work in progress», pero Ibargüengoitia considera riesgoso el envío de «textos que no son definitivos y que quizá no se sostengan solos o que en conjunto queden de la patada [...] En lo que a mí respecta, me está pidiendo usted lo único que no quiero darle» [Princeton: 13-III-1981]. Tras una carta dialogante y explicativa, Rama logra persuadir a Ibargüengoitia, el cual le enviará un fragmento de *Los conspiradores* que se publicará en *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964-1980* (Rama, 1981: 195-203).

Rama recibe de Calvino una carta que el autor italiano le escribe desde Turín el 9 de junio de 1964 con el fin de apreciar y agradecer un artículo publicado el mes anterior en la revista *Marcha*. Calvino reconoce en Rama el mejor entrevistador que haya visto en su vida, y le confirma que las inexactitudes en el texto han sido poquísimas, no obstante la curiosa toma de notas, pues la entrevista se realizó en el mismo Habana Libre, transcrita por Rama sobre una simple servilleta. Otra carta de Calvino escrita en 1973 tiene como fin agradecer un ensayo crítico que Rama había publicado en *Plural* y que salió acompañado por la traducción de José Emilio Pacheco de fragmentos de *Las ciudades invisibles*. Calvino concluye la carta celebrando que en París (donde residió entre 1967 y 1980) todos los hispanohablantes le han dicho que han leído el ensayo.

Las ciudades y los lugares compartidos por Ibargüengoitia y Calvino es otro tema que me prometo explorar: París volverá a aparecer diez años más tarde como un destino común. De esa capital, el domingo 27 de noviembre de 1983 despegará el Boeing 747 de Avianca en el que viajaba Ibargüengoitia y que se estrelló en Mejorada del Campo, a pocos kilómetros del aeropuerto de Barajas, cerca de Madrid. Junto a él viajaban otros escritores, como Manuel Scorza, que debían atravesar el Atlántico para participar en el primer Encuentro Hispanoamericano de Cultura en Bogotá. Viajaba también el mismo Ángel Rama con su esposa argentino-colombiana Marta Traba, escritora y crítica de arte, con los cuales Ibargüengoitia y su esposa, la pintora Joy Laville, habían cenado la víspera del viaje (Hernández, 2019: 219). En ese entonces, los cuatro residían en París: «A Jorge le gustaba mucho caminar en París. Se convirtió en lo que los franceses llaman un *flâneur*: alguien que pasea por las calles disfrutando muchísimo todo lo que se ve, sin un rumbo muy fijo y disponible siempre a la sorpresa» (Laville, 1996: 18).

Si no hubiera pasado lo que desgraciadamente pasó, Jorge Ibargüengoitia y Ángel Rama se hubieran vuelto a encontrar como parte del jurado del Premio Juan Rulfo, cuya convocatoria había sido publicada ese 15 de noviembre de 1983 por el Centro Cultural México y Radio Francia Internacional.

Bibliografía

- BELLIDO GANT, M. L., 2003, "Roberto Matta: el creador de mundos personales", *Norba Arte*, 22-23, pp. 207-222.
- BOTTIGLIERI, N., 2002, "Italo Calvino y América Latina", en N. Bottiglieri (editado por), *Itinerarios de Italo Calvino*, La Habana, Universidad de Cassino/Ediciones UNIÓN, pp. 179-204.
- BUSETTO VICARI, A., 2008, "Calvino al Caffè", en R. Aragona (editado por), *Percorsi potenziali*, San Cesario di Lecce, Manni, pp. 45-53.
- CALVINO, I., 1962, *Per Sebastian Matta, Testo per la mostra Matta. Un trittico e altri dipinti*, Roma, Galleria L'Attico.
- , 1963, *Marcovaldo ovvero le stagioni in città*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- , 1964, "Le cosmicomiche (nota dell'autore)", *Il Caffè politico e letterario*, 12.4, p. 40.
- , 1973, "Un giudizio", en J. Ibargüengoitia, *Le folgori d'agosto*, Firenze, Vallecchi, p. X.
- , 2000, *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori.
- CASAÑAS I., FORNET J., 2021, *Premio Casa de las Américas. Memoria 1960-1999*, La Habana, Casa de las Américas.
- DRAGÚN, O., 1963, *Milagro en el mercado viejo*, La Habana, Casa de las Américas.
- FELTRINELLI, C., 1999, *Senior Service*, Milano, Feltrinelli.
- Hernández, J. F., 2019, *Jorge en diez o doce pasos. Instrucciones para leer a Ibargüengoitia*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato.
- IBARGÜENGOITIA, J., noviembre-diciembre de 1963, *Os relâmpagos de agosto*, trad. br. de K. Botsford, *Cadernos Brasileiros*, 5.6, pp. 45-48.
- , noviembre-diciembre de 1964, "El atentado", *Revista Mexicana de Literatura*, 11-12, pp. 3-56.
- , 1964, *Relâmpagos de agosto*, La Habana, Casa de las Américas.
- , 1965a, "Revolución en el jardín", *Revista Universidad de México*, XIX.11, pp. 4-9.
- , [1964] 1965b, *Relâmpagos de agosto*, México, Joaquín Mortiz.
- , 1970, "La rivoluzione nel giardino", trad. it. de L. Cipriani Panunzio, *Il Caffè*, XVII.2, pp. 138-147.
- , 1973a, *Le folgori d'agosto*, trad. it. de E. Cicogna, Firenze, Vallecchi.
- , 1973b, "Una conferenza improvvisata", en J. Ibargüengoitia, *Le folgori d'agosto*, Firenze, Vallecchi, pp. V-X.
- , 1978, *El atentado*, México, Joaquín Mortiz.
- , 1981, "Los conspiradores", en Á. Rama, *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964-1980*, Ciudad de México, Marcha, pp. 195-203.
- , 1996, "Jorge Ibargüengoitia decía de sí mismo", en VV.AA., *Ibargüengoitia a contrarreloj*, Guanajuato, H. Congreso del Estado de Guanajuato.

- , [1964] 2002, *I lampi d'agosto*, trad. it. de A. Morino, Palermo, Sellerio.
- , 2008, "Revolución en el jardín", prólogo y edición de J. Villoro, Barcelona, Reino de Redonda.
- , 2012, *Sin título*, en A. Acevedo Escobedo (editado por), *Los narradores ante el público. Segunda serie*, Ciudad de México, Ficticia, pp. 125-134.
- , s.f., Expediente personal 162, Ibargüengoitia, Jorge, La Habana, Archivo Casa de las Américas.
- Jorge Ibargüengoitia Papers, C1334, Manuscripts Division, Department of Special Collections, Princeton University Library.
- LAVILLE, J., 1996, "Llevaba un sol adentro", en VV.AA., *Ibargüengoitia a contrarreloj*, Guanajuato, H. Congreso del Estado de Guanajuato.
- MORINO, A., 2002, "Un individuo che si diceva scrittore messicano", en J. Ibargüengoitia, *I lampi d'agosto*, Palermo, Sellerio, pp. 143-154.
- OROVIO, H., 2000, *Las dos mitades de Calvino*, La Habana, Ediciones UNIÓN/Editorial Arte y Literatura.
- PEREDA, R. M., 1981, "Jorge Ibargüengoitia: 'La historia vuelve tiesas las cosas'", *El País*, en <https://elpais.com/diario/1981/12/26/cultura/378169205_850215.html> (6 de febrero de 2025).
- RAMA, Á., 8 de mayo de 1964, "Italo Calvino en dos mitades", *Marcha*, XXV, pp. 11-12.
- , 1973, "Italo Calvino. La semiología del relato", *Plural. Crítica, Arte y Literatura*, 23, pp. 8-12.
- SECCI, M. C., 2023, "'Revolución en el jardín': Jorge Ibargüengoitia e Italo Calvino", en M. Bello y L. di Nicola (editado por), *Italo Calvino, Cuba y Latino-América*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas, pp. 279-291.
- VILLORO, J., 2008, "El cronista en su jardín", en J. Ibargüengoitia, *Revolución en el jardín*, Barcelona, Reino de Redonda, pp. 13-24.

MARÍA AMALIA BARCHIESI

Università degli Studi di Macerata

Aparatos de captura y *sensorium* de lo extraño: un itinerario por las letras hispanoamericanas

Traducciones de lo extraño

En las páginas siguientes haremos un recorrido dentro de las letras hispanoamericanas cuyo eje vertebrador serán algunos dispositivos culturales de traducción o de “captura de la alteridad” —concepto ya acuñado por Deleuze y Guattari ([1980] 1988)—, que reelabora en términos semióticos Tarcisio Lancioni en su ensayo *E inseguiremo ancora unicorni. Alterità immaginate e dinamiche culturali* (2020), para referirse a diferentes modos culturales de imaginar la alteridad y traducirla. La cultura, sostiene Lancioni en un ensayo anterior (2005), sobre la base de la célebre imagen propuesta por Iuri Lotman ([1985] 1999), puede concebirse como un espacio relativamente cerrado: la “semiosfera”, que se caracteriza por poseer formaciones semióticas específicas y una peculiar organización. La relatividad del cierre de la semiosfera es lo que, por una parte, le permite constituirse como un “espacio homogéneo” y, por otra, alojar en su interior lo que le es exterior, haciendo de ella un espacio uniforme y dinámico, en permanente devenir. Sin embargo, lo externo puede entrar en la semiosfera sólo a condición de que se traduzca, de que sea conforme a una de las formas semióticas específicas que caracterizan la misma semiosfera. Esta imagen, que sin duda es útil para ejemplificar de forma genérica la idea de una ‘unidad cultural’, que se concibe como un campo semiótico autónomo, también revela una serie de aspectos problemáticos. El aparato de captura, como máquina traductora de apropiación e irregularidad de la alteridad, ofrece la ventaja de un modelo de sentido ‘pre-confeccionado’ donde situar lo que es nuevo, pero también tiene el peligroso defecto de amenazar con el borrado de los caracteres específicos que constituyen la alteridad como tal, haciendo que las traducciones sean prácticamente inútiles (Lancioni, 2005: 1).

La uniformidad que mencionábamos al principio, que debería seguir constituyendo la identidad del Otro, una vez que se traspone a un universo cultural diferente corre el fuerte riesgo de ser reconfigurada por el trabajo de regimentación del aparato de captura. En otras palabras, se perfilaría el riesgo de anular la especificidad ‘Otra’ de la Otredad, que sería integrada en nombre de su pura aceptabilidad (Lancioni, 2005: 9). Así, nos encontramos jugando en el umbral entre una traducción capaz de enriquecer la cultura meta y una traducción que se limita

a trivializar al Otro, ajustándolo a los modelos compartidos de la cultura de llegada. Aunque, también en este caso, la traducción siempre puede tener la función de revitalizar esos modelos ya compartidos.

Toda opción de traducción parece destinada a moverse en este territorio entre la asunción incondicional del Otro, que corre el riesgo de ser estéril porque es incapaz de acogerlo e integrarlo, y por tanto generadora de conflicto, y una normalización total del Otro, que corre el riesgo de ser igualmente estéril porque lo anula y diluye en su propia ‘normalidad’. Entre estos dos extremos, según Lancioni, se sitúa el territorio de los intercambios productivos, generadores de sentido (Lancioni, 2005: 11). Existen básicamente dos tipologías de dispositivos: una reside en la morfología y apariencia de lo extraño, es decir, en el armado de un discurso que es capaz de revelarnos no tanto lo otro sino a nosotros mismos, la tendencia formal que rige nuestras elecciones culturales, generando efectos de normalización de lo extraño, y adecuándolo a lo que ya nos es conocido. En otras palabras, el fruto de un movimiento ‘centrípeto’ —y no centrífugo—¹ de traducción, si nos valemos de una feliz metáfora de Mijail Bajtín (1981). La segunda modalidad de captura comprende las figuras de lo extraño intraducible que deja fuera de juego nuestros aparatos de captura y nos obliga a realizar un trabajo constante de traducción, si bien imposible, para volverlos comprensibles (Lancioni 2020: 88).

Antes de adentrarnos en el análisis de algunos textos literarios hispanoamericanos, como ya lo indica el título de esta investigación, cabe recordar en qué consiste la sensación de extrañeza o la situación del extrañamiento. El extrañamiento se complementa con la alterización, de la cual difiere, al ser el extrañamiento una experiencia del receptor. La alterización implica la constitución de un sujeto Otro quien para él mismo no será otro, sino que desde su experiencia otra edificará su propio y divergente esquema de la identidad y otredad. El extrañamiento, a su vez, es un campo que pertenece a la experiencia receptora, porque sólo respecto a los parámetros ideológicos habituales del receptor puede calificarse determinada experiencia como extraña. Según Todorov ([1970] 1981), en su estudio sobre la literatura fantástica, lo extraño como género textual estaría también relacionado con el sentimiento de las personas, implicaría la reacción que provoca en los personajes (Todorov, [1970] 1981: 25), en otros términos, con sus efectos pasionales que, a nuestro parecer, pueden extenderse, como ya lo señalamos, al ámbito del lector/receptor.

Los extraños venados españoles

Centrémonos ahora en los aparatos de traducción de lo extraño, comenzando por el primer tipo de dispositivo de captura ya mencionado, y ubicándonos en el *imprinting* de la literatura fantástica hispanoamericana: los testimonios recopilados por el antropólogo mexicano Miguel León-Portilla, quien organizó y reunió en 1959 los textos traducidos del náhuatl por Ángel

¹ Parafraseando algunas reflexiones de Bajtín, ‘traducir’ centrífugamente equivale a trascender las fronteras de la propia identidad cultural e interpretar los signos mediante otros signos ajenos a la propia enciclopedia. Este modo de traducir puede implicar una actitud de entrega respecto de lo ‘otro’. El ‘yo’ no lucha contra la enciclopedia invasora, sino que la acepta, des-centrando de este modo su ‘yo’ cultural. Pero también existe otra manera de traducir el mundo, un tipo de traducción ‘centrípeto’, por medio del cual el personaje se rehúsa a trascender los confines de su enciclopedia y se desplaza traductivamente dentro de su mismo universo, manifestando una actitud defensiva respecto de esa otra enciclopedia que lo obliga a traducir en otros términos su mundo (Bajtín, 1981).

María Garibay, para darnos la *Visión de los vencidos*: la imagen que los indios de Tenochtitlán, Tlatelolco, Tezcoco, Chalco y Tlaxcala se formaron acerca de los conquistadores encabezados por Hernán Cortés, de su lucha contra ellos y la ruina final del mundo azteca. En otras palabras, la visión de dichos hechos desde la perspectiva indígena.

Citamos un bellissimo y conmovedor pasaje en el que afortunadamente quedó capturada la huella de extrañeza que suscitaron en los mesoamericanos algo jamás imaginado por ellos y, por lo tanto, difícilmente ‘decible’: los caballos de los europeos. En dicho pasaje, yace indeleble el extinto dispositivo de captura de esta población de lo que fue su impacto inicial ante la alteridad europea, dispositivo que privilegia en primer lugar un específico canal sensorial: el auditivo, aspecto de los textos testimoniales de la *Visión de los vencidos* (León-Portilla, [1959] 2003) que nos permite adentrarnos en un nuevo abordaje cultural según el antropólogo David Howes (2019b: 13), quien sugiere tener en cuenta el entrecruce entre lo sensorial y lo afectivo-pasional, en nuestro caso, el que compone el aparato de captura de los aztecas:

Vienen los “ciervos” que traen en sus lomos a los hombres. Con sus cotas de algodón, con sus escudos de cuero, con sus lanzas de hierro. Sus espadas pendien del cuello de sus “ciervos”. Estos tienen cascabeles, están encascabelados, vienen trayendo cascabeles. Hacen estrépito los cascabeles, repercuten los cascabeles. Esos “caballos”, esos “ciervos”, bufan, braman. Sudan a mares: como agua de ellos destila el sudor. Y la espuma de sus hocicos cae al suelo goteando: es como agua enjabonada con amole: gotas gordas se derraman. Cuando corren hacen estruendo; hacen estrépito, se siente el ruido, como en el suelo cayeran piedras. Luego la tierra se agujera, luego la tierra se llena de hoyos en donde ellos pusieron su pata. Por sí sola se desgarras donde pusieron la mano o pata [...] (León-Portilla, [1959] 2003: 118).

Además del énfasis puesto en un dispositivo estésico-sensorial de captura acústica ante nuevos referentes, se advierte en el texto, desde una perspectiva retórico-cultural, un “foco cultural” (Newmark, [1987] 2010)², que se expresa a través de metáforas: «como de agua de ellos destila el sudor...» y «la espuma de sus hocicos cae al suelo goteando: es como agua enjabonada con amole: gotas gordas se derraman», que se hallan centradas en el elemento cultural ‘agua’. Cabe asimismo prestar atención a la sintaxis ‘narrativo-cultural’ que diseñan dichos ejemplos, ya que las acciones se describen por sus efectos y no por sus causas, es decir, desde el punto de vista del objeto que recibe la acción: es la tierra que «se agujerea», que «se llena de hoyos en donde ellos pusieron su pata» y «por sí sola se desgarras donde pusieron la mano o pata». Los actantes narrativos no son los ciervos-caballos que producirían dicha acción, la descripción exhibe una suerte de retórica animista de ‘anacoluto’, que transgrede fantásticamente el orden lógico de percepción de los hechos vistos desde nuestra cultura occidental. Vemos a través de sus dispositivos de captura que los aztecas tratan de aprehender lo que está “fuera de la norma” para hacerle lugar en el interior de su propia cultura, y que podría concebirse, en

² Cuando una comunidad lingüística centra la atención en un tema particular —se le suele llamar “foco cultural”— genera una plétora de palabras para designar su lenguaje o terminología especiales. Además, cuando existe un foco cultural, suele haber un problema de traducción debido al “vacío” o “distancia” cultural entre las lenguas de partida y de llegada (Newmark, [1987] 2010: 134).

líneas generales, como monstruoso, prodigioso, portentoso, milagroso, maravilloso, fantástico, mágico, u otras categorizaciones similares que remiten a algo que requiere siempre ser reconocido como tal y ser interpretado. En otras palabras, la alteridad que está constituida de figuras de una lengua ajena es un discurso que es necesario traducir, pudiendo ser incluso, como afirma Lancioni (2020: 84), expresión de un profundo malestar individual y social, como veremos más adelante en la narrativa de la escritora argentina Mariana Enríquez. Será necesario, de todas maneras, que lo ‘extranjero’, como lo llama Lotman ([1985] 1999), esté sujeto a un proceso de semiotización, que le atribuya una forma cultural adecuada. El nuevo fenómeno se procesa a partir de modelos que definen por anticipado su valor, su posición respecto a otros fenómenos culturales con los cuales formará parte del sistema. Así también, como hemos visto, la idea de adecuación de lo otro depende de lo que somos capaces de imaginar, es decir, de las imágenes culturalmente sedimentadas en nuestra cultura con las cuales lo comparamos para capturarlo semióticamente (Lancioni, 2020: 13).

Ahora bien, León-Portilla en la introducción de su recopilación de las crónicas de los vencidos, nos informa sobre el efecto pasional que produjo en los indios la llegada de los europeos:

Frente al innegable estupor e interés del mundo antiguo por las cosas y los hombres de este continente, rara vez se piensa en la admiración e interés recíproco que debió despertar en los indios la llegada de quienes venían de un mundo igualmente desconocido (León-Portilla, [1959] 2003: 6).

Asimismo, el antropólogo mexicano cita al franciscano Fray Toribio de Benavente, llegado a México en 1524 y más conocido como Motolinía, quien hace mención en su *Historia de los indios de la Nueva España* a los estados emocionales de los mexicas ante el arribo de los españoles: «que al principio les puso muy grande espanto y admiración» y «así mismo se admiraban y espantaban de ver los caballos y lo que hacían los españoles encima de ellos [...]» (citado en León-Portilla, [1959] 2003: 9).

Cabe preguntarse con fines cultural-translativos qué pasión o emoción concreta despertaron los caballos europeos en los mexicas. Para responder a esta cuestión, introducimos en primer lugar un breve recorrido filosófico-semiótico sobre el estudio de las pasiones.

Para Descartes ([1649] 1994) existían seis pasiones primitivas, a la cabeza de las cuales situó la admiración —“súbita sorpresa del alma”—; distinguió también la alegría, la tristeza, el miedo, el amor, el deseo. Todas las demás pasiones —figuran 24 en su tratado— nacen de una mezcla de las primeras o derivan directamente de ellas. En la actualidad, en cambio, algunos psicólogos evolutivos sostienen que un número variable entre seis y ocho emociones resultan fundamentales en las personas de todo el mundo (Whatt Smith, [2015] 2017: 249).

Tratemos ahora de abordar semióticamente la maravilla, la pasión que nos interesa para comenzar a esbozar nuestro recorrido de la captura de lo extraño en las literaturas hispanoamericanas. De acuerdo con un escrupuloso análisis de esta pasión que realiza Felix Thürlemann (1991), basándose en los sistemas de las pasiones de Descartes y Malebranche, la sorpresa (ya identificada por Descartes en el siglo XVI como “admiración”) es la primera de las pasiones, pues puede manifestarse antes de que nos demos cuenta si el objeto que la provoca nos conviene o no (Thürlemann, 1991: 113). Descartes señala al respecto: «En esta pasión no se produce ningún cambio en el corazón ni en la sangre» ([1649] 1994): 137), es decir, que se sitúa

fuera de la categoría tímica; no es ni “eufórica” ni “disfórica” (v. 3.4, n. 18), ya que no se siente ni atracción ni repulsión ante el objeto maravilloso. Como asegura Descartes en el artículo 53, la sorpresa no posee contrarios ([1649] 1994): 116).

La maravilla, además, está entrañablemente relacionada con la “modalidad del saber”. El efecto pasional se produce en el momento de la conjunción del sujeto con un objeto nuevo de conocimiento que supera sus expectativas, o que pone en tela de juicio los conocimientos ya adquiridos. La maravilla para Descartes, como ya lo señalamos, es una súbita sorpresa del alma y, por este motivo, el sujeto maravillado se detiene sólo en un segundo momento a considerar con atención los objetos que le parecen extraños y excepcionales. En esta segunda fase, el efecto producido está relacionado con un hacer cognitivo de tipo interpretativo, que se centra en el mismo objeto que lo ha provocado (Thülerman, 1991: 113).

Cabe agregar que la curiosidad es una pasión de orden eminentemente visual, como lo revela Herman Parret en dos detallados estudios semióticos sobre las pasiones, haciéndonos notar que en la etimología del término “curiosidad” «el campo temático de cura contiene, por una parte, el sentido de “cuidado”, “censura” y “distinción” y, por otro, el de “visión» ([1986] 1995a: 75; 1995b: 146). En la curiosidad, el cuidado que se da al objeto es “quísmico”, al tratarse de una relación que provoca la morfogénesis del objeto en cuestión. Esto se debe a que nuestra tradición filosófica occidental, a partir de Platón, ha privilegiado la visión en cuanto vía de acceso al objeto. La visión permite, al mismo tiempo, una distanciación del objeto, en relación con la subjetividad proyectiva y una formalización idealizante (Parret, 1995b: 147).

Ahora bien, podríamos aventurarnos a catalogar el asombro de los aztecas ante los caballos de los españoles, desde nuestra perspectiva cartesiano-occidental, como algo semejante a la maravilla o la admiración, según la describe Descartes y para quien, además, es una pasión útil porque hace que aprendamos y retengamos en nuestra memoria las cosas ignoradas; porque admiramos lo que nos parece raro y extraordinario y nada puede parecernos tal sino porque lo ignorábamos antes, o también por ser diferente de lo que sabíamos; esta diferencia es lo que hace que se llame extraordinario (Descartes, [1649] 1994: 124). Sin embargo, el *sensorium* privilegiado de los aztecas para ‘capturar’ a los extraños venados de la expedición de Hernán Cortés es de orden eminentemente acústico, según nos indican sus insistentes cascabeles y el fuerte sonido de sus cascos cuando corren, como así también pertenece al mismo orden, según Bernadino de Sahagún, la descripción detallada del tremebundo ruido de los cañones de los españoles: «aturden los oídos, mucho espanto le causó [a Motecuhzoma] el oír cómo estalla el cañón, cómo retumba su estrépito, y cuando cae, se desmaya uno, se le aturden los oídos» (citado en Martínez, 1990: 40). Nuestras observaciones sobre la preeminencia de una pasión-admiración de orden acústico en los textos aztecas se basan en las investigaciones del antropólogo David Howes (1991; 2019a) y la historiadora Constance Classen (1993; 2010), que ampliaron las exploraciones iniciales de Walter Ong, Marshall McLuhan y otros estudiosos acerca de las interacciones sensoriales que conforman el *sensorium* de una cultura, es decir, el “modelo sensorial” de asociaciones conscientes e inconscientes que funciona en una sociedad para crear significado en la compleja red de interacciones sensoriales continuas e interconectadas de los individuos. Le Breton ([2006] 2007) nos proporciona una eficaz síntesis de dichos estudios:

En nuestras sociedades, la vista ejerce un ascendiente sobre los demás sentidos; es la primera referencia. Pero otras sociedades, más que de “visión”

del mundo, hablarían de “gustación”, de “tactilidad”, de “audición” o de “olfacción” del mundo para dar cuenta de su manera de pensar: o de sentir su relación con los otros y con el entorno [...]. Venir al mundo es adquirir un estilo de visión, de tacto, de oído, de gusto, de olfato, propio de la comunidad de pertenencia. Los hombres habitan universos sensoriales diferentes (Le Breton, ([2006] 2007: 15).

Classen (1993) distingue esencialmente dos modelos sensoriales diferentes de interpretación: el visual, representado por la expresión “visión del mundo”, que refleja un modo de representación y conceptualización basada en la vista y que prevalece en las sociedades que utilizan la escritura como medio de difusión cultural; y la oral, basada esencialmente en el sonido y, por tanto, en la primacía de la audición. Esta distinción no excluye la existencia de modelos alternativos que “piensan” el mundo y lo representan predominantemente en términos olfativos, gustativos o térmicos, y por tanto “saborean” el mundo, etc. El modelo sensorial que diseña la visión de los vencidos y otros textos testimoniales consultados remiten a una categoría propioceptiva (Greimas y Fontanille, [1991] 2002: 21), a una mediación cultural del cuerpo que modaliza la percepción y las pasiones.

Los monstruos de Fernández de Oviedo

Si nos colocamos ahora en la perspectiva europea de las crónicas de la conquista y colonización española de América, encontramos en la obra clave del cronista de Indias Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, *Sumario de la historia natural de las Indias* ([1526] 2021), una interesante construcción retórica de lo ‘monstruoso’ que funciona como dispositivo de captura eminentemente visual de la alteridad americana, si seguimos los estudios sobre el *sensorium* cultural de Classen (1993), generando una imagen que, en realidad, es fruto del recorte y de la adaptación de una serie de figuras de la propia cultura europea que solían montarse, por ejemplo, a través de la combinación de objetos, a modo de los *artificialia* de las primitivas *wunderkammern* europeas, en las cuales se hallaba genuinamente encarnada la pasión cartesiana de la ‘maravilla-admiración’ que privilegiaba exclusivamente, como ya lo señalamos, un *sensorium* visual, representado, por ejemplo, en la compleja figura del monstruo. Me refiero a la construcción discursivo-retórica de lo “monstruoso”, que fue aplicada específicamente a la fauna de las tierras americanas del siglo XVI, con la llegada de los españoles y que quedó registrada en el *Sumario de la historia natural de las Indias*. En dicho libro de carácter enciclopédico, Fernández de Oviedo introduce la inédita fauna del nuevo continente, prestando especial atención a los animales que él mismo denomina como los “extraños”: el oso hormiguero; los “encubertados” armadillos; el perezoso llamado caprichosamente “perico ligero”; los picudos y los ‘vacunos’ manatíes, que en sus descripciones y narraciones presenta al lector escamoteando sagazmente su referente, y desplegando con suma maestría ante lectores ansiosos de recibir novedades sobre el nuevo mundo una serie de precisas operaciones retóricas: adjunción, sustracción, sustitución y permutación. Operaciones que en la prosa de dicho cronista confluyen, además, en concretas figuras: paradojas, metáforas, metonimias, entre muchas otras, cuyo fin es persuadir deleitando (*delectare*), o bien, mediante otras estrategias, tales como despertar espe-

cíficas pasiones, por ejemplo, la “curiosidad-perplejidad”. Si abordamos esta nueva combinatoria pasional del cronista español, desde un punto de vista semiótico-aspectual de la pasión de la admiración, observamos que la primera fase cognitiva de detención interpretativa, prevista por Descartes en su análisis de esta pasión, ocupa todo el sintagma pasional, impidiendo así a su lector acceder a una interpretación definitiva de la rareza que se exhibe. Y, en efecto, como sostiene Raúl Dorra, el monstruo es una exaltación de la naturaleza y una exaltación de la mirada, pero no intelectual sino de una mirada apasionada y, más aún, de una mirada atraída por un radical desorden en el que la discursividad fracasa y la mirada se extravía (Dorra, 2002: 91).

Pensado como texto, el monstruo está constituido en su totalidad siguiendo un *ordo artificialis*, tal como sucedía al confeccionarse las *artificialia* de las *Wunderkammern* del siglo XVI³, objetos con los cuales se buscaba producir en los virtuales espectadores determinados efectos patémicos. Si la presencia del monstruo crea en cualquier contexto intensidades, es decir, descargas emocionales con efectos catárticos, sublimatorios e iluminadores (Moraña, 2017: 29), en los compendios de Fernández de Oviedo —aprovechando el bagaje de imágenes sedimentadas como aparato de captura de lo extraño—, dicho efecto se traduce en el deleite que deriva del extravío interpretativo ante animales inclasificables y ambiguos dentro de la forma del contenido semiótico del *continuum* de la fauna hasta el momento conocida.

Fernández de Oviedo captura, en una suerte de asombro suspendido, a los “encubertados”, es decir, a los extraños armadillos americanos, que ilustra verbalmente como si fueran un objeto híbrido de las *Wunderkammern* o gabinetes de las maravillas, creados de acuerdo a la combinatoria fantástica de las *artificialia*: «Los encubertados son animales mucho de ver, y muy extraños a la vista de los cristianos, y muy diferentes de todos los que se han dicho o visto en España ni en otras partes» (Fernández de Oviedo, [1526] 2021: 72). El lector asiste de esta manera, a medida que lee el texto, a una paulatina transformación sintagmática y pasional-retórica de un monstruo eminentemente verbal:

La piel como cobertura o pellejo de lagarto; pero es entre blanco y pardo, tirando más a la color blanca y es de la facción y hechura ni más ni menos que un caballo encubertado, con sus costaneras y coplón, y en todo y por todo, y por debajo de lo que muestran las costaneras y cubiertas, sale la cola, y los brazos en su lugar, y el cuello y las orejas por su parte. Finalmente, es de la misma manera que un corsier con bardas; es del tamaño de un perrillo (Fernández de Oviedo, [1526] 2021: 73).

En síntesis, la combinación sumatoria y sintagmática es la siguiente: ‘Lagarto-caballo encubertado-perro’, con los correspondientes sobresaltos patémicos de constante sorpresa, que eran de suponer en los lectores ante semejante *ars combinatoria* que suelda partes de animales disímiles, e incluso animales con objetos-signos de la enciclopedia cultural europea.

La primera de las maravillas y la más constante en estas descripciones es que esos animales son parecidos a los de Europa, pero son diferentes; la figura retórica que los afecta discursiva-

³ Estos rudimentarios museos, nacidos en el norte de Europa, en el siglo XVII, albergaban fantásticas colecciones, subdivididas en dos secciones: *Naturalia*, que recogía elementos procedentes del mundo animal, mineral y vegetal; y *Artificialia*, con instrumentos científicos y objetos de arte, con la subclase *exotica*, que contenía objetos oriundos de remotos y antiguos lugares (Lugli, [1983], 2005).

mente es la antanacsis, dilogía o más comúnmente el equívoco, perteneciente a la relación retórica de las “falsas homologías”. Y precisamente en este procedimiento se anida el efecto pasional de perplejidad que suscita dicha figura retórica en el lector europeo. Fernández de Oviedo, como el experimentador-mago, el fabricante-autor de las *wunderkammern*, monta el gran y abrupto espectáculo “monstruoso” sobre el cual los ojos de los europeos pueden deslizarse extraviados hasta el infinito de la América descubierta.

Retotraducciones hispanoamericanas

Para que puedan surgir emociones ante lo extraño es necesario que exista alguna deformidad (‘venados sin cuernos’, ‘peces vacunos’, etc.), lo que implica inevitablemente un llamado a un canon de las formas y a una idea de conformidad, que está sujeta a variaciones culturales. Esta deformidad tiene que producir emociones/pasiones específicas, pero cuando nos acostumbramos a una deformidad, las emociones que estas pueden suscitar terminan por transformarse hasta virar incluso a tonalidades diferentes o opuestas (Lancioni, 2020: 85), convirtiéndose en sorpresa, compasión, ternura, en un proceso de domesticación de lo extraño de la cual nuestra literatura hispanoamericana, en su vasta hibridez, fue prolífica. Por ejemplo, realizando un salto enorme en las letras hispanoamericanas, yendo a un periodo donde ha reinado ‘textualmente’ lo “real maravilloso”, el “realismo mágico”, lo “fantástico” en los periodos literarios de los llamados “pre-boom” y “boom”, en los cuales es posible avizorar otros aparatos de captura clave, pero de signo inverso, es decir, de reacción ante las domesticaciones europeas de lo extraño, dispositivos de “retotraducción” semiótica de índole sintáctico-narrativa y también pasional, con nuevos efectos emotivos en la instancia lectora, en un movimiento de apropiación en campo literario de lo que fue inicialmente y por largo tiempo ‘traducido’, por ejemplo, con términos exotistas por Europa.

Como punto de partida tomemos en cuenta las reflexiones de Jerome Bruner, para quien la narratividad es el relato de proyectos humanos que fracasaron, de esperanzas frustradas. Esta nos ofrece el modo de domesticar el error y la sorpresa. La narratividad llega a crear formas convencionales de contratiempos humanos, convirtiéndolos en géneros: comedia, tragedia, novela de aventura, cualquier otro tipo de formato narrativo que logre limar las asperezas de nuestro azar (Bruner, 2002: 35).

Ahora bien, respecto a estas domesticaciones europeas transformadas en géneros literarios se advierten algunas maniobras de desmontaje narrativo de escritores pertenecientes a los periodos ya mencionados del “pre-boom” (1940-1960) y “boom”. Escritores como Alejo Carpentier y Jorge Luis Borges, en la primera etapa, y Gabriel García Márquez y Julio Cortázar, en la segunda, intentaron dismantelar el desgastado paradigma del canon literario de la narrativa europea que habían heredado. De este modo, su literatura se revela como un medio importante para poseer, invertir o desafiar los medios dominantes de representación y las ideologías coloniales.

De la estética de la inversión se originarán formas diegéticas que no expresaron, como en las narraciones ‘inaugurales’, la organización de experiencias humanas, según las reflexiones narratológicas de Jerome Bruner (1990). Con algunas de estas estructuras narrativas se buscó representar la realidad hispanoamericana, como fue el caso de Carpentier y Cortázar, dando

expresión literaria a una imaginaria organización de la experiencia hispanoamericana, es decir, configuraciones metatextuales que, a diferencia de lo postulado por Bruner, articularon alteridades narrativas artificiales; lejos de ser fruto de una experiencia efectiva, dieron vida a una suerte de cifra invertida de esas formas de la narratividad europea con las que se tradujeron América, también literariamente a partir del siglo XVI. Citamos brevemente dos ejemplos. Borges en su relato “Emma Zunz” (*El Aleph*, [1949] 1989) desestabiliza por lo menos dos paradigmas canónicos de la literatura occidental. Se propone, por una parte, trastornar el sistema indicial del relato detectivesco y, por otra, “desactivar” los efectos emotivos que animan el género de la tragedia, permutando la catarsis purificadora con conmociones literarias de signo completamente opuesto. La ciega pasionalidad de la tragedia griega a la que alude el escritor argentino, introduciendo en su relato el tema de la venganza, que ha alimentado sobremanera la literatura occidental, se descarna en favor del calculado y falsificado móvil de la protagonista. Se genera así una emoción inédita en la instancia lectora que asiste a la ingeniosa y sorprendente construcción de un subterfugio de la asesina.

En el relato “Viaje a la semilla” de Carpentier (*La guerra del tiempo*, [1958] 2002) el procedimiento de inversión del relato realista occidental altera la naturaleza misma de esas dos “zonas” que caracterizan el territorio de toda narración: las acciones o peripecias y las descripciones. Carpentier “narrativiza” y vuelve activas las descripciones de la literatura realista europea, es decir, anima sus zonas “muertas”; en lo específico, da vida narrativa a lo que Roland Barthes en su ensayo “Introducción al análisis estructural del relato” ([1966] 1982) llamó las “catálisis” de una narración, esas funciones que en el cuento tradicional tienen un rol completivo, subalterno. En este relato, la expresión de detalles o acciones poco importantes o casi imperceptibles se vuelven relevantes, se transforman en segmentos de acción, en diégesis. Asimismo, el retroceso narrativo quita peso a la “fusión” de la lógica y la temporalidad que es llevada a cabo por la armazón de las funciones narrativas “núcleo” o acciones principales. En otros términos, en “Viaje a la semilla”, la acción reanimadora del retroceso narrativo logra “espectacularizar” esas zonas de seguridad y de descanso que caracterizan todo relato, para lograr en el nivel estésico-perceptivo de la narración y en su lector un estado de permanente vigila sensorial, como si se estuviera percibiendo la hipersensorialidad de la realidad latinoamericana que, según Carpentier, requiere un grado máximo de alerta estésica (Barchiesi, 2017: 49).

Cabría por último preguntarse sobre el *sensorium* de América Latina que intentan desplegar dichos experimentos textuales. En el cuento ya mencionado de Carpentier asistimos, por ejemplo, no sólo a un premeditado retroceso lógico-temporal, sino también a una regresión de índole ‘sensorial’ que culmina en un estado tímico-corporal, categoría primitiva, como ya lo señalamos anteriormente, que describe la manera de reaccionar de un individuo ante estímulos externos, ya sea de carácter disfórico —sensación de desagrado— o eufórico —sensación placentera (Greimas y Courtés, [1979] 2006)—, que experimenta el protagonista del relato, el Marqués de Capellanías, Don Marcial, en la última etapa de su regresión temporal, en la cual Alejo Carpentier se propone reconstruir literariamente los orígenes sensoriales de América, antes de la llegada de los europeos:

Hambre, sed, calor, dolor, frío. Apenas Marcial redujo su percepción a la de estas realidades esenciales, renunció a la luz que ya le era accesoria. Ignoraba su nombre. Retirado el bautismo, con su sal desagradable, no quiso ya el olfa-

to, ni el oído, ni siquiera la vista. Sus manos rozaban formas placenteras. Era un ser totalmente sensible y táctil. El universo le entraba por todos los poros. Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosos y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría. El cuerpo, al sentirlo arrebozado con su propia sustancia, resbaló hacia la vida (Carpentier, [1958] 2002: 27).

Parte del estilo del escritor cubano, dentro del mundonovismo hispanoamericano, es pues la fabricación de una (multi)sensorialidad; su prosa logra entrar en el lector por todos los sentidos: la vista, el oído, el olfato, el sabor, el tacto, es decir, recuperando los sentidos ‘inferiores’, ‘animales’, del olfato, el tacto y el gusto, que para el escritor cubano posee América y que habían desaparecido en Europa, a partir del Medioevo. “Viaje a la semilla” es, desde este punto de vista, la retrotraducción de un dispositivo de captura europeo, una regresión hacia la ‘maravillosa’ ontología de América, de la cual forma inexorablemente parte una extraña y ‘deforme’ sensorialidad, que pone al descubierto una alteridad ignorada y mal traducida.

Pasiones y sensorialidad de lo fantástico en el Río de la Plata

Centrémonos ahora en otra categoría fundamental de lo extraño: lo exótico. La prosa de la narrativa fantástica rioplatense, que fue escrita por escritores-traductores, buscó complicar la naturaleza de los hechos narrados, para desarmar desde lo literario la cosmovisión del canon vigente de una tradición literaria importada, con un buen porcentaje de literatura colonial y exotizante, proveniente de las grandes ex-potencias coloniales: la inglesa y la francesa. La literatura fantástica argentina rioplatense de esos años está plagada de maniobras de desmontaje que Borges, Bioy Casares y Cortázar operaron especialmente sobre el paradigma del canon literario de la escritura europea exotizante, y sus correspondientes patemas. Su función fue desmontar el aparato de captura del exotismo europeo, sumamente arraigado en la instancia lectora, que consiste básicamente en dos procedimientos: descontextualización e inversión (Barchiesi, 2010).

Recordamos que un objeto se considera exótico mediante un proceso narrativo-sintáctico en el cual el sujeto desea un objeto cuyo valor deriva de la pasión de la maravilla que nace del procedimiento de inversión de las características de la sociedad del sujeto. Borges, Cortázar y Bioy Casares subvierten las convenciones occidentales del exotismo cambiando la sintaxis narrativa de sus historias, tales como “El Zahir” (Borges, [1949] 1989); “El informe de Brodie” de Borges ([1970] 1989); “El ídolo de las cicladas” y “La noche boca arriba” de Cortázar ([1956] 1979) y “El Ídolo” de Bioy Casares ([1948] 1990). Veamos, solo a título de ejemplo, por razones de espacio, cómo se altera en el ámbito de la narrativa fantástica rioplatense el paradigma pasional del exotismo. En la *Antología de la literatura fantástica* de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares ([1944] 1983), descubrimos que el modelo pasional del cuento fantástico que estos escritores planteaban estriba en un desvío de los efectos pasionales de la literatura exotizante. En la biografía del escritor japonés Ryunosuke Agutagawa, autor de “Sennin”, uno de los cuentos incluidos en la colección, los recopiladores incluyen una suerte de ‘mini relato’ biográfico en el que se halla concentrado el sintagma patémico del cuento fantástico, tal como ellos lo entendían. El pasaje de la minúscula biografía alude al suicidio

de Agutagawa: «antes de quitarse la vida, explicó fríamente las razones que lo llevaban a tal decisión y compuso una lista de suicidas históricos, en la que incluyó a Cristo» (Bioy Casares, Borges y Ocampo, [1944] 1983: 17). El focus semántico-pasional de la sucinta narración no es el previsible simulacro del patético suicidio de su autor, sino la asombrosa inclusión, para los lectores, de Cristo en una “exótica” y lejana lista de suicidas ilustres. La breve biografía trabaja sobre los saberes y pasiones ya constituidos y preconcebidos de la instancia lectora.

Concluimos nuestro itinerario de dispositivos de captura de lo extraño de la literatura hispanoamericana en el siglo XXI permaneciendo en el ámbito de las letras del Río de la Plata, en el actual periodo que llamamos del ‘desencanto’, en la narrativa de Mariana Enríquez que ha continuado de alguna manera la tradición de lo fantástico; en lo específico, con sus colecciones de cuentos, entre ellas, *Las cosas que perdimos con el fuego* (Enríquez, [2016] 2017), con relatos que exhiben una estética feroz, corporal y urbana, de la violencia, un *sensorium* disfórico de los deshechos, focalizado, fundamentalmente, en el desagrado olfativo y los efectos patémicos de la desesperanza en la Argentina del siglo XXI. Enríquez retoma las técnicas y armazones retórico-narrativas de la literatura fantástica de Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar. De este último, a saber, ha asimilado el empleo metafórico del “como” encargado de operar sintagmáticamente el subrepticio pasaje —o traducción— de la realidad a lo fantástico e viceversa. Recurso característico de la narrativa cortazariana que implicaba para el autor un enriquecimiento cognoscitivo, que tiene lugar mediante la traducción de universos culturales diferentes, a veces figuras de lo extraño intraducible, según sostiene Lancioni, como el protagonista del ya citado “La noche boca arriba”, un motociclista accidentado que ‘pierde su visión’ al traducir la extraneidad sensorial de su pesadilla, en la que sueña con ser un prisionero en una guerra florida del México precolombino, que percibe el mundo con todo su cuerpo: «Lo llevaron a la sala de radio, y veinte minutos después, con la placa todavía húmeda puesta sobre el pecho como una lápida negra, pasó a la sala de operaciones» (Cortázar, [1956] 1979: 159; véase también Barchiesi, 1996).

Ahora bien, el pasaje hacia lo ‘otro’ operado por el “como” implica textualmente para los personajes y los lectores de Cortázar un escape hacia lo extrañamente estremecedor, a través del cual pueden respirar cognoscitivamente el oxígeno vivificante de lo diferente. En los cuentos de Mariana Enríquez dicha posibilidad queda vedada, sus lectores están obligados a permanecer en una asfixiante realidad carente de vías de escape, una realidad que no es ni extraña ni fantástica sino desesperadamente prosaica, cotidiana y violenta. En sus cuentos, efectivamente, hay un movimiento de traducción de carácter centrípeto con los clásicos mecanismos de captura de lo extraño de la literatura fantástica rioplatense, a través de los cuales, sin embargo, ahora se puede solo vislumbrar la inútil esperanza de poder acceder a un orden extraño y fantástico, permaneciendo en la misma temible realidad argentina de la permanente crisis económica, de la miseria, de un país invadido por los carteles de la droga y el horror de la violencia en todas sus declinaciones: «Y a veces me quedo mirando la calle, sobre todo la esquina donde duermen el chico sucio y su madre, totalmente quietos, como muertos sin nombre» (Enríquez, 2016: 15), leemos en el cuento “El chico sucio” de *Las cosas que perdimos con el fuego*. La narrativa de Enríquez radica, pues, en un aparente y resignado movimiento de traducción, cuyo motor pasional es la falta de esperanza, lejana de toda maravilla, en la cual los monstruos ya no sorprenden porque son monstruosamente reales, absorbidos en la normalización de un viejo aparato de captura de lo fantástico.

Conclusiones

En estas páginas hemos propuesto un breve itinerario de expresiones literarias hispanoamericanas, a modo de prueba, para ensayar con ellas el funcionamiento de aparatos de captura semiótica de lo extraño que normalizan, aceptan lo Otro o intentan constantemente capturarlo a pesar de su intraducibilidad, revelándonos, principalmente, a través de dicho proceso de traducción, el bagaje de imágenes culturalmente sedimentadas en la cultura ‘que traduce’ la alteridad. Hemos integrado dicho abordaje no solo con el estudio de la semiótica de las pasiones —haciendo hincapié en la maravilla cartesiana—, sino también sumando una perspectiva estésico-sensorial, a partir de los estudios en campo antropológico del fructífero concepto de *sensorium* cultural, que puede abrir una brecha en los estudios de los géneros literarios que declinan lo extraño, tanto las variantes nuevas como analizadas: la literatura fantástica, lo real maravilloso o el realismo mágico, que han vuelto célebres las letras hispanoamericanas. En algunas narraciones inaugurales, las crónicas, que tuvieron lugar a partir de la conquista de la América hispana, el concepto de *sensorium* se ha demostrado fundamental para distinguir la inconciliable percepción y traducción de la otredad entre los aztecas y los europeos. En un segundo momento, deslizándonos hacia el siglo XX, periodo prolífico en formas transgresivas del realismo ya mencionadas, hemos puesto en evidencia algunos aparatos de captura que retraducen la literatura europea exotizante y generan alteridades artificiales, ya sean de orden sensorial o pasional —‘artificios’, diría Borges— en respuesta a lo que Bruner denomina la domesticación narrativa de lo sorprendente y lo inesperado, de una desgastada literatura de cuño europeo. En la Argentina del siglo XXI las semblanzas de la literatura fantástica rioplatense, sus posibles vías de escape, sus esquemas, sus aparatos de captura, que a veces traducían un malestar social, por ejemplo, la inmigración en los años cuarenta —pensemos en los cuentos de Borges “Funes el memorioso” (*Ficciones*, [1944] 1989) o “There are more things” (*El libro de arena*, [1975] 1989)— se han puesto al servicio de una nueva literatura fantástica, que intenta traducir, con los mismos mecanismos de captura una violencia incontenible e intraducible, nueva forma de otredad hispanoamericana que, lejos de ser extraña, devuelve a sus personajes y lectores, a través de dicho proceso, la desazón cotidiana de una realidad sin salida.

Bibliografía

- BAJTIN, M., 1981, *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin*, en M. Holquist (editado por), Austin-London, University of Texas Press.
- BARCHIESI, M. A., 1996, "La noche boca arriba. Una metáfora infinita", *Heteroglossia*, 6, pp. 167-193.
- , 2010, *Borges y Cortázar: lo fantástico bilingüe*, Roma, Aracne.
- , 2017, "Narraciones a contrapelo. Apuntes para una retórica de la inversión en la literatura hispanoamericana (1940-1970)", en G. Fiordaliso, A. Ghezzani y P. Taravacci (editado por), *Le forme del narrare. Nel tempo e tra i generi*, Vol. II, Trento, Collana Labirinti, pp. 41-55.
- BARTHES, R., [1966] 1982, *El análisis estructural*, trad. es. de B. Dorriots, en S. Nicolini (editado por), 1982, *El análisis estructural*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 65-101.
- BIOY CASARES, A., [1948] 1990, *La trama celeste*, Madrid, Clásicos Castalia.
- BIOY CASARES, A., BORGES, J. L. y OCAMPO, S., [1944] 1983, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires/Barcelona, Edhasa.
- BORGES, J. L., [1944] 1989, *Ficciones*, en *Obras Completas I*, Buenos Aires, Emecé.
- , [1949] 1989, *El Aleph*, en *Obras Completas I*, Buenos Aires, Emecé.
- , [1970] 1989, *El informe de Brodie*, en *Obras Completas II*, Buenos Aires, Emecé.
- , [1975] 1989, *El libro de arena*, en *Obras Completas III*, Buenos Aires, Emecé.
- BRUNER, J., 1990, *Actos de significado. Más allá de la revolución cognitiva*, trad. es. de J. C. Gómez Crespo y J. L. Linaza, Madrid, Alianza.
- , 2002, *Making stories: Law, Literature, Life*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- CARPENTIER, A., [1958] 2002, *La guerra del tiempo. El acoso y otros relatos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- CLASSEN, C., 1993, *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures*, London-New York, Routledge.
- , 2010, "Foundations for an Anthropology of the Senses", *International Social Science Journal*, 49.153, pp. 401-412.
- CORTÁZAR, J., [1956] 1979, *Final del juego*, Buenos Aires, Sudamericana.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., [1980] 1988, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. es. de J. Vázquez Pérez y U. Larraceleta, Valencia, Pre-textos.
- DESCARTES, R., [1649] 1994, *Discurso del Método/ Tratado de las pasiones del alma*, Barcelona, RBA editor.
- DORRA, R., 2002, *La retórica como arte de la mirada*, México, Plaza y Valdés.
- ENRIQUEZ, M. [2016] 2017, *Las cosas que perdimos con el fuego*, México, Vintage español.
- FERNÁNDEZ DE OVIEDO Y VALDÉS, G., [1526] 2021, *Sumario de la natural historia de las Indias*, Barcelona, Linkgua.

- GREIMAS, A.J. y COURTÉS, J., [1979] 2006, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. es. de E. Ballón Aguirre y H. Campodónico Carrión, Madrid, Gredos.
- GREIMAS, A. J. y FONTANILLE, J., [1991] 2002, *Semiótica de las pasiones. De los estados de las cosas a los estados de ánimo*, trad. es. de G. Hernández Aguilar, México-Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- HOWES, D., (editado por), 1991, *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*, Toronto, University of Toronto Press.
- , 2019a, "Multisensory Anthropology", *Annual Review of Antropology*, 48, pp. 17-28.
- , 2019b, "Prólogo", en O. Sabido Ramos (editado por), *Los sentidos del cuerpo: un giro sensorial en la investigación social y los estudios de género*, México, UNAM, pp. 9-15.
- LANCIONI, T., 2005, "Apparati di cattura. Per una semiotica della cultura", *E/C, Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, 2, pp. 1-12.
- , 2020, *E inseguiremo ancora unicorni. Alterità immaginate e dinamiche culturali*, Milano-Udine, Mimesis.
- LE BRETON, D., [2006] 2007, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, trad. es. de H. Cardozo, Buenos Aires, Nueva Visión.
- LEÓN-PORTILLA, M., [1959] 2003, *La visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*, México, UNAM.
- LOTMAN, I., [1985] 1999, *La semiosfera*, trad. es. de D. Navarro, Lima, Universidad de Lima-Fondo Editorial.
- LUGLI, A., [1983] 2005, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle wunderkammern d'Europa*, Milano, Mazzota.
- MARTÍNEZ, J. L., 1990, *Hernán Cortés*, México, FDCE.
- MORAÑA, M., 2017, *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid, Vervuert.
- NEWMARK, P., [1987] 2010, *Manual de traducción*, trad. es. de V. Moya, Madrid, Cátedra.
- PARRET, H., [1986] 1995a, *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, trad. es. de J. Donoyan, Buenos Aires, Edicial.
- , 1995b, *De la estética a la semiótica, enunciación, sensación, pasiones*, trad. es. de F. Andacht, M. Avella, M. Ayllon et al., Buenos Aires, Edicial.
- SAHAGÚN, B., 2014, *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid, Real Academia Española.
- THÜLERMANN, F., 1991, "La meraviglia come passione dello sguardo. A proposito della Manna di Poussin", en I. Pezzini (editado por), *Semiotica delle passioni*, Bologna, Esculapio, pp. 109-124.
- TODOROV, T., [1970] 1981, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. es. de S. Deply, México, Premia editora.
- WHATT SMITH, T., [2015] 2017, *Atlante delle emozioni umane*, trad. it. de V. Bellocchio, Torino, UTET.

GABRIELE BIZZARRI

Università degli Studi di Padova

¿Cómo se ‘hauntea’ un no-lugar? Burbujas cronotópicas y zonas weird en el ‘fantástico latinoamericano de la globalización’

Esta reflexión, como cualquier reflexión tal vez, nace de una inquietud: la de la posible inactualidad del dispositivo fantástico tal y como lo conocemos como medio oportuno para interrogar lo específico problemático de nuestra contemporaneidad atolondrada y transgredir las normas, infidamente laxas, que regulan la vida (y la muerte) en ese territorio morbosamente difuso, inverosímilmente dilatado, explícitamente codificado como expresión de una posibilidad ilimitada, que se construye alrededor del capital globalizado y su urgencia de circulación absoluta. Si sus volátiles, fantasmales recorridos a lo largo de ‘la esfera’ —ese espacio total (y totalitario) característicamente blanqueado de toda seña de identidad, desterritorializado *ad artem* y vuelto ambiguamente sincrónico, entre otras cosas, por los trucos de la virtualidad y la cultura del *digital recall*— dictaminan cada día el allanamiento de fronteras geográficas, temporales y hasta ontológicas tradicionalmente insuperables, acabando con la pertinencia del concepto mismo de frontera, y si, hablando, para ser más claro, en términos trasnochadamente todorovianos, nuestro mundo A parecería haber literalmente ‘englobado’ al mundo B, neutralizando por apropiación cualquier contrapunto, anexando sin pestañear regiones semánticas cada vez más distantes e inalcanzables con tanto de garantizar «terreno libre para el circuito artificial de recambio», alimentando «la fantasía espacial» de la aldea global (Sloterdijk, 2003: 29), ¿cuáles demarcaciones, qué interdictos quedan disponibles para que se desencadene la dinámica de la infracción que caracteriza toda la compleja y secular historia del género, alarmando persuasivamente el sistema de la liberalización indiscriminada, cuestionando sus órganos de control de por sí rotos, permisivos y posibilistas hasta lo inverosímil? En otras palabras, ¿cómo se transgrede, cuestiona, pone en tensión el recinto de nuestra ‘realidad capital’, el ineluctable, envolvente dominio del fisheriano *Realismo capitalista* (Fisher, 2016), un modo literario de la fantasía, diríamos, que no solo gestiona lo naturalmente posible de acuerdo con los mandamientos de una específica teoría económica, creando así una confusión sintomática entre el-mundo-en-sí y una de sus conformaciones posibles, sino que se configura como una forma peligrosamente aumentada del realismo, una desenfadada *real-politik*, un delirante mecanismo de realización, extensible según conveniencia y oportunidad? Volviendo a reformular,

para que el mecanismo de la transgresión fantástica funcione es necesario que el orden que habría de tambalear ante la llegada, desde más allá de sus umbrales, de un elemento incongruente con sus arreglos, un emisario de diversidad, conozca y reconozca sus propios límites, construya el perímetro de una realidad determinada, dotada de protocolos y convenciones específicos, mientras que los confines de la gran colonia universal en la que vivimos parecerían contra intuitivamente cuajar en la proyección de un todo continuo, que absorbe y contiene toda ‘diferencia’ como un mero fenómeno de fluctuación interna.

Para dar cuenta de la situación de alarmante insensibilidad del cronotopo de la actualidad global ante la emergencia problematizadora de lo ‘otro’, dialogaré con algunos de los escritos recopilados en *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos* de Mark Fisher (2018a), cuyo subtítulo (*Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*) pide a gritos que nos hagamos cargo de la insostenible inercia de nuestro anodino mundo sin espíritus, fuero prohibido para los espantajos de una alternativa real: fantasmas encadenados a sus historias de ominosa diversidad, monstruos como ‘máquinas de guerra’ (Moraña, 2017), manifestaciones auténticamente inasimilables del Afuera. El recuerdo nostálgico de una serie de la BBC de los ochenta, a medio camino entre ciencia ficción, policial y gótico victoriano recontextualizado en un lugar siniestramente común, promueve, en el primer ensayo, una reflexión sobre el sintomático colapso del tiempo que, como veremos, junto con la problemática des-diferenciación de los espacios dedicados a las varias culturas, constituye uno de los paradójicos rasgos caracterizadores del presente. Los dos protagonistas, cuya misión coincide con el intento de corregir, viajando hacia el pasado, ciertos ‘errores’ de la circunstancia actual, se encuentran continuamente atrapados en espacios dominados por el anacronismo, bloqueados en lugares de tránsito (estaciones de servicio, parques temáticos, aeropuertos, grandes almacenes...), infidas zonas genéricas o dedicadas a la simulación atmosférica de una época determinada. En un episodio, en el contexto de la reconstrucción de un típico jazz-café de los cuarenta, poco antes de abrir la puerta y darse cuenta de que el lugar solo da acceso a un fondo negro puntuado de estrellas, exclaman alarmados: «Esto es una trampa. No estamos en ningún lado, y será así para siempre» (Fisher, 2018a: 15). En otro, el decorado de una estación de servicio que combina artefactos disímiles, aterrizados desde épocas diferentes, los anonada con la impresión de que el tiempo «se ha remezclado y descompaginado sin ningún sentido» (Fisher, 2018a: 16). «Eternamente colgados», «prisioneros infinitos» de una mera ‘situación’, su destino, acota Fisher, en diálogo con Baudrillard, es el del hombre del siglo XXI, segregado en la «bizarra simultaneidad» simulada de una cultura caracterizada por un «culto fanático de la indeterminación» (Fisher, 2018a: 19). ¿Cómo se *hauntea* un mundo que ha perdido, entre otros, el sentido de la Historia hasta quedarse sin historias propias (y, crucialmente, sin historias corroborantemente ajenas), viviendo en la resaca de miles de historias prestadas, fraudulentamente anexadas e ilusoriamente ‘comprendidas’, delirantemente descontextualizadas, vueltas exangües, destituidas de cualquier poder contrastivo por la acción de un coleccionismo voraz?

No sólo el tiempo del Capitaloceno está ‘fuera de quicio’...

Me parece crucial reconocer que la patología de la temporalidad señalada por Fisher (el morbo de nuestro ‘presente continuo’ y sus efectos neutralizadores con respecto a la posibilidad del retorno o del retorno como posibilidad) encuentra una correspondencia perfecta en la afección igual de dramática que padece el sentido del espacio, que se desarticula y deshila-cha *ad artem* en los programas de la globalización, provocando un sintomático colapso de los

que, con un lenguaje que empieza a sonar tristemente caduco, llamaríamos los ‘lugares de la cultura’ (Bhabha, 2004), los espacios diputados a la expresión de las diferentes identidades regionales, periféricas y minoritarias que, ahora, ya no tienen que defenderse de una contingente, determinada conformación del orden, un centro localizado, sólidamente identificado con ciertos protocolos de opresión y, por ende, todavía sensible a la transgresión de un específico imaginario de referencia, sino que se encuentran irreconociblemente refundidos en una papilla multi, inter, transcultural difusa, en un blob aparentemente inclusivo pero, en realidad, envoltentemente opresivo. Como en el caso de esas burbujas de la temporalidad a la vez hiperactiva y atascada, incrustadas en la «realidad ficción» del tiempo vertiginoso del mercado (Ludmer, 2010: 12), donde la simulación de la confluencia no conflictiva de todas las épocas recorta un ‘nunca’ de la experiencia, un punto de caída de la posibilidad concreta de la historia, los ‘paisajes virales’ de la esfera, recorridos por un fuego cruzado de referencias circulantes desimantadas de cualquier impresión de contexto, a la vez activan e inhabilitan, vuelven igual de indisponibles todas las opciones culturales que controlan, exiliándonos en un no-lugar ilimitado, destituido de cualquier propiedad y, por eso, insensible a toda contradicción.

Los espacios de la globalización se presentan, de hecho, como ‘territorios imposibles’, bien de habitar, bien de someter a cualquier tipo de verificación imaginaria, ‘invadir’, asediar, embrujar (¿desde dónde? ¿por parte de quién?): tierras de todos (y de nadie), ambientes horriblemente intersecantes, continuamente llamados a colapsar los unos sobre los otros, dejando refluir sus dudosas propiedades de acuerdo con los mandatos de la circulación económica, los principios de la neo-libertad (cuya permisividad programada, como sabemos, no deja de depender de una acotadísima retórica del control, lúcida y discriminadora), espacios de suspensión (del principio de no contradicción, del principio de realidad), en más de un sentido, delirantes dominios ‘postautónomos’ (Ludmer, 2021), ilegibles según el sistema de oposiciones que solía marcar la expresión de lo humano (dentro *vs* fuera, pasado *vs* presente, identidad *vs* alteridad, realidad *vs* ficción...). Allí, desde allí, entre muchas otras cosas, también se neutraliza la actividad problematizadora de la literatura fantástica (tal y como la conocíamos), la que, en otro momento histórico, supo contestar la casilla habitada por un orden concreto, haciendo temblar sus veredictos (de exclusión), sus pretensiones de estabilidad, con la propuesta de un reveniente (del pasado) o un *monstruum* (de otro mundo, clarísimamente codificado como contradictorio y externo) que invadía el recinto de lo propio, volviéndose, a menudo, política y socioculturalmente alusiva de un desacuerdo (de clase, racial, colonial...) que, en cambio, ahora queda encubierto en la masa informe de la gelatina global.

Estoy hablando, para ser más claro y nombrar algunas referencias totémicas de ese pasado glorioso y caduco, de casas que, significativamente, no se dejan tomar porque sus puertas ya han dejado de ser ‘de roble’ y han quedado en puros vestigios, meras simulaciones de una demarcación de pertinencia que, en cambio, se dilata indefinidamente, estirando como un chicle un principio de familiaridad que, al generalizarse, al perder el contradictorio de lo externo, se enrarece internamente¹; estoy hablando de territorios culturales emblemáticamente desnorados, tan desprovistos de una memoria distintiva y tan acostumbrados a ser todos los lugares

¹ Alrededor de estas señales podría celebrarse el duelo entre Julio Cortázar y Samanta Schweblin, pensando en algunos de los relatos más significativos de esas *Siete casas vacías* (2015), vaciadas, hasta convertirse en lugares perdidos para la significación, por la desalentadora sensación de la transferibilidad de los afectos y la compensación ‘económica’ de todos los traumas.

(y ningún lugar a la vez), enmarañando formas vernáculas precariamente asimiladas con las ambiguamente universales de la cultura de masas, que la animación vengativa de un ídolo precolombino comprado en una tienda de *souvenir* dejaría de producir cualquier impresión política, ya no funcionaría como una intervención sobre la violencia colonial y la represión de los pueblos originarios y se confundiría en la trama abierta de lo común, con el guardián de ese orden alternativo pisoteado por la avanzada de la Modernidad prontamente disuelto, junto con el monstruo de la laguna y los platillos voladores, en el desordenado repertorio del gran espectáculo, que transforma los espantajos de una contracultura, a estas alturas, totalmente inverosímil en otras tantas, intercambiables, ocasiones de diversión².

¿Cómo se sale, si es que se puede salir, de El Rey del Taco, el restorán de la simulación de lo regional que representa una de las estaciones más dolorosas (y significativamente extrañas) del itinerario urbano de la ciudad literaria inventada por Roberto Bolaño para marcar el paso del tiempo, la infranqueable distancia que separa la actualidad globalizada de la era de las culturas, de la diferencia como posibilidad, interrupción, más o menos ominosa, de un estándar de reconocibilidad? La franquicia de comida corrida coincide con la perfecta versión latinoamericana de las trampas cronotópicas descritas por Fisher: visitando esa exposición de referencias regionales desalmadas, generadas artificialmente para producir un efecto, nos encontramos, paradójicamente, perdidos en un desierto. Como se corresponde a todo «lugar [...] infernal» (Bolaño, 2004: 395), lógicamente, no hay salida posible, porque todas las alternativas, todos los ‘afueras’ (del producto capitalista, de la ruta globalizada) han sido previstas e incluidas.

La literatura señala los derroteros perversos de este pervasivo culto a la normalización, tratando la apropiación discursiva de la diversidad cultural (y la alteridad ontológica) como el más aciago de todos los señales anticipatorios de nuestro inevitable fin del mundo, y por ahí, la contemporánea narrativa latinoamericana de lo extraño, la que, de hecho, está viviendo una verdadera edad de oro en lo que va del siglo XXI justamente, me parece, reinterrogando su historia en razón de estas mudadas circunstancias, ya nos ha entregado un repertorio impactante de terroríficas alteraciones coronotópicas, espacialidades ejemplarmente enrarecidas que resultan alusivas de los círculos viciosos y sin salida de nuestra realidad-capital. En un artículo publicado en la revista *Brumal*, donde por primera vez se lanzaba la idea de un (tal vez imposible) fantástico de la globalización, que reconocía sistemas, precisamente, en el intento de restituir el extrañamiento generalizado de una vida apretada en una cartografía monstruosa de no lugares, la periferia genéticamente modificada de *Distancia de rescate* servía de punto extremo y sin retorno de una utopía de contradicción caduca (Bizzarri, 2019). De hecho, el innombrado pueblo en la pampa de la novela breve de Schweblin se presenta, a primera vista, como un recorte superviviente de inmunidad regional, una parcela de seguridad salvada a la corriente donde, respondiendo a los automatismos de la tradición, parecería lícito seguir proyectando ciertas expectativas y cultivar ciertas pertinencias identitarias pero, en el curso de una narración increíblemente compleja y estratificada, el aspecto sano de la tierra —el verde excesivamente brillante de los sembrados— y los connotados de robusta autenticidad del paisaje residente de la mitología nacional argentina se nos revelan apenas las etiquetas

² Intertextualizo aquí el argumento de *Chac-mool* de Carlos Fuentes (1972). La estatuilla asesina ni siquiera se vería, por ejemplo, en el territorio indígena alterado, virtualmente aumentado, predispuesto por Liliana Colanzi como ambigua metonimia de la surmodernidad, para todos los efectos, un imposible festín de restos mitológicos desterritorializados y chatarra: enanitos verdes, lovecraftianos pulpos de gelatina y pájaros mecánicos.

tramposas de un enlatado envenenado: alcanzado, y no tanto directamente embestido sino subrepticamente incorporado, puesto a rodar, rentabilizado como sucursal temática del gran parque continuo de lo económico, el Sur de Schweblin está convocado a una intensificación performativa de sus significados originarios, todos ellos convertidos en útiles funcionales a la versión *glocal* del modelo, y así, en la lectura interpretativa de Schweblin (2014), como no pueden dejar de recordar sus lectores, empieza a manifestar horribles deslices y alteraciones, fallas o *glitches* de la matriz.

Ahora, ayudándome con un par de ejemplos notables sacados de ese continuo literario extraño, promiscuo y mutante que, casi imitando el hábito del monstruo principal al que parecería apuntar, procede ‘englobando’ códigos genéricos limítrofes, difuminando diferentes fronteras de lo no mimético, me gustaría intentar dar un paso adelante, salir del cuello de botella al que acabo de aludir e intentar volver a embrujar los lugares periféricos de la cultura, los espacios de irremediable globalización desplazados hacia los márgenes, allí donde el sistema se disfraza de otra cosa, ha aprendido a adoptar medidas de domesticación mimética de una alternativa que, como decíamos, queda nuevamente subalternizada, tal vez definitivamente, por inclusión en la gran experiencia multicultural difusa. De hecho, si en el panorama latinoamericano actual, la fenomenología enrarecidamente turística, solo superficialmente diversiva, de la otredad sociocultural se generaliza como una de las estaciones obligadas de lo espeluznante contemporáneo y el conjunto malsano de los ‘invernaderos del localismos’ pasa a constituir una porción importante del repertorio de los terroríficos no-lugares de la ‘identidad capital’, la creatividad poética y política del corpus da también prueba de una subversión fantástica de nueva cosecha, reconciliando los adulterados dominios del localismo simulado con la posibilidad del ‘espectro postcolonial’. Si aceptamos que un mundo con fantasmas es, en cierto sentido, un mundo sano, oportunamente perturbado por los interrogantes, irresueltos y ex-futuros que le hacen respirar en productivo desacuerdo con su historia, alejando el riesgo de su atrofización absolutizadora, será urgente proceder a la resignificación ominosa de las antiguas tierras del abuso, donde las máquinas de guerra invisibles del instituto colonial no han dejado nunca de ejercer sus ‘poderes del horror’.

Si las memorias de la violencia del Imperio han quedado enterradas bajo la coartada del consenso global, las instancias emancipatorias de lo poscolonial, como afirma en su último libro Paul Gilroy (2004), apenas resultan rescatables como objetos de una nostalgia genérica y superficial que inhibe toda posibilidad de acción y las opciones minoritarias, ambiguamente activadas como movimientos contextuales de la coreografía de la corrección política y cultural dominante, ya han perdido la posibilidad de funcionar de embajadores revenientes de una «colonización inversa» (Gelder, 2000), se vienen, de hecho, perfilando figuras inéditas del extrañamiento que transforman los lugares calcinados de la otredad cultural en las residencia perfecta de los dos constructos disidentes —los dos fantasmas de la disidencia— imaginados por Fisher para reabrir las puertas de nuestro mundo cerrado: el sentimiento de lo *weird* y la morosidad hauntológica como últimas posibilidades de «resucitar lo sobrenatural» de una alternativa. En cierto sentido, la aparición conturbadora, dentro de un determinado contexto —en nuestro caso, los panoramas vueltos uniformes por la (re)producción asimilatoria de todas las imágenes de la cultura—, de ese algo «que no debería estar allí» (Fisher, 2018b: 12) según una retórica ajena a la del reveniente (puesto que no se deja contener en una narración postraumática, y se niega a toda interpretación, aunque sea indirecta), puede interpretarse como el punto

más extremo, el auspiciable resultado conclusivo de la deflagración hauntológica que, según Fisher, debería informar las representaciones más lúcidamente críticas de nuestra actualidad. Si, como decíamos, las identidades constituidas —las que se constituyeron como diferencias con respecto al modelo dominante— han dejado de ser un ‘todavía’, un cuerpo presente y, a la vez, han dejado de servir de bando, aún fantasmal, útil a la contradicción del sistema, nuestro naufragio universal por un mar sin orillas debería caracterizarse, podría recuperar un carácter, justamente mostrándose alucinatoriamente en suspenso entre la vida y la muerte, manifestándose como un limbo espectral, debilitando la resolución, frecuencia y sintonía de la ‘realidad capital’, volviendo borrosa su performance del presente y reconociendo como decisiva la compresencia irresuelta, y afásica, de los ectoplasmas de tantos futuros alternativos impropriamente descartados. El mundo, sin llegar a abrirse a la expresión de una contra discurso inteligible, crepita, atascado de alternativas imposibles, va saturándose de energía estática, tartamudea improcedencias, enseña borrones, tachaduras, saltos, grietas, tematizando su duelo fallado, renunciando a coincidir perfectamente con sí mismo, adaptarse al modelo que lo construye y, a la vez, resistiendo a la ilusión de la ‘presencia’, a la tentación de la resurrección discursiva de un principio de contradicción muerto, reincidiendo en un esquema trasnochado que le volvería sensible a la trampa de esa ‘nostalgia formal’ que constituye uno de los tics, placebos y trucos domesticadores más cotizados por el sistema.

Sobre las ruinas de una linealidad transgresiva caduca, las nuevas escrituras de la rareza latinoamericana (Bizzarri y Sanchiz, 2020) parecen ir trazando, hoy en día, una nueva chirriante topografía de la resistencia cultural para el milenio de la concertación definitiva, una tupida geografía *weird* de la autoctonía. Conjugando la urgencia de delatar el horror a medida de un mundo que ha zombificado todos sus contrarios, atrapando en un limbo perpetuo todos sus antes y afueras, con el rechazo visceral a las mitologías del origen, estas espacialidades anómalas proponen una versión significativamente balbuceante de la globalización en los márgenes, donde el programado concierto de formas vernáculas dudosamente nativas y módulos circulantes, pasados sacrificados, futuros clausurados y presentes en perpetua reproducción, inopinadamente se raya, como un disco usurado, saturándose en ‘hauntología poscolonial’: el sintomático ruido de fondo que de allí se levanta sin llegar a canalizarse cabalmente, como una masa ectoplasmática difusa, no para de aludir a una pendencia irresuelta, tematizando como contenido prioritario del presente el peso informe de lo perdido.

Procedo ahora, entonces, a trabajar con dos textos bolivianos contemporáneos, ambos leíbles, desde lo no mimético, como denuncias de la pérdida de un espacio de transgresión, presentándose como intervenciones políticas extremas sobre el lamentable estado en el que vierten las culturas minoritarias de la periferia, América Latina como periferia, «ángulo emancipador» (Ludmer, 2010: 27) desde donde mirar a la globalización: en un caso, la opción localista produce una resistencia *in vitro* enrarecida, una momificación siniestra de la otredad, cuyo culto, basado en la monstruosa repetición de lo idéntico diferente, intercepta, a pesar suyo, el imaginario imperialista de la esfera, el realismo aumentado del capital, resultando en una distopía replicadora de lo indígena, un indigenismo replicante que, literalmente, genera monstruos paradójicamente alusivos del sistema del que pretende defenderse; en el otro, en cambio, lo fantástico como forma de la subversión vuelve ambiguamente a funcionar, capitalizando los elementos del desastre, volviendo significantes las ruinosas mutaciones provocadas por el irremediable contagio literal y discursivo introducido en los ecosistemas de la diversidad por

la economía global y produciendo así una desestabilización territorial definitiva, una ‘zona’ de indescifrables anomalías que, confundiendo toda dirección y desmintiendo la posibilidad de un criterio, logra reivindicarse como residencia de la resistencia, se construye como un perturbador espejo de lo (im)propio. Pongamos entonces en diálogo el paisaje andino aumentado (y canceroso) de *Pasó como un espíritu*, uno de los cuentos más impactantes publicados en *Para comerte mejor* (2020) de Giovanna Rivero, con el de las tierras bajas del oriente boliviano que, en el cuento “Chaco” de *Nuestro mundo muerto* (2017), Liliana Colanzi transforma, con sus criaturas rotas y desnortadas, irremediablemente contaminadas por el morbo global, en el lugar de la pérdida de la sintonía global, en un campo abierto a la expresión de lo *weird*.

El dominio de la nostalgia formal: el Incanato global de Giovanna Rivero

El cuento de Rivero nos sitúa, en realidad, no exactamente en los Andes, sino en un extraño campamento andino, una simulación a la vez exotérica, militarizada y ruin de un principio de nobleza identitaria y altura étnico-racial vetusto recontextualizado artificialmente en un tiempo y un espacio inoportunos, concretamente, en el trópico implacable e implacablemente alcanzado por los tentáculos de una civilización acelerada hasta el delirio. Esos signos impróvidamente utópicos, alusivos, como quedará claro en el nombramiento de la mostrenca criatura que infesta un imaginario connotado como autista y caníbal, de un proyecto político determinado, afinado, precisamente, en la Bolivia de los primeros años 2000, dibujan la imagen de un imperio grotesco, dispuesto a todo con tanto de no acabar de terminarse nunca, dedicado a la conservación proteccionista del rango militante del pueblo —de los pueblos antiguos, de lo sagrado incaico— en condiciones de subsistencia inverosímiles, claramente distópicas, ocultando las horribles heridas infligidas por un sol nuclear que erosiona «las células de los indios» y «la nueva generación de mosquitos multisistémicos» (Rivero, 2020: 109) debajo de un uniforme tradicional física y culturalmente peleado con «el calor infame» de un territorio, a su vez, con toda evidencia, colonizado: el «poncho de alpaca» (Rivero, 2020: 126) que representa el distintivo único de la Nueva Nación. La avidez de futuro del sistema cerrado y violento organizado alrededor de la cultura de los míticos habitantes originarios, los no-muertos «de los antiguos Andes» (Rivero, 2020: 122) a los que alguien, entre las carpas de los fanáticos adoradores reunidos a la espera de su ídolo superviviente, declara haber realmente conocido, recalcando así la sensación de inverosimilitud siniestra que rige el episodio, queda hipostasiada en el retrato de las guardianas de la cabaña donde tendría que celebrarse el ritual de fertilidad pensado para recaudar fuerza nueva para el proyecto, inocular energía fresca dentro de la estirpe: tres cholitas «sentadas como budas, mascando coca, tejiendo mantillas para la virgen, velando una mesa negra con muñequitos, penes y bebés de cera, y dulces y serpentinas retorcidas como un nido de víboras» (Rivero, 2020: 109), completamente ausentes, encerradas en el círculo vicioso de «sus meditaciones andinas» (Rivero, 2020: 110). El punto de vista pertenece a una científica, una doctora mestiza («híbrida», «blanquita», la llaman las vestales del culto, Rivero, 2020: 125) humanitaria y políticamente entregada a la causa, obsesionada con «el Evo», el espíritu encarnado de lo andino, cuyo rostro milenario no para de replicarse en panfletos, «estampitas, sellos» y «hologramas» (Rivero, 2020: 111) como el de un autómatas inexpressivo, un «ser sin pensamiento» (Rivero, 2020: 117) exclusivamente concentrado en la misión reproductiva de su linaje, y al que sus acólitos se refieren, dentro del recinto enrarecido dedicado

a su fatídica aparición, o como una energía circulante y elusiva (el sujeto espectral predicado por el título del cuento), o como el objeto de una anticipada «exposición», recordando a la vez una reliquia, un fantasma y una bandera (tal vez, incluso, al fantasma de una bandera). La «verdadera vocación» (Rivero, 2020: 108) indigenista de la narradora, que parece haber consagrado toda su vida a tratar de curar la degradación de la raza provocada por un ambiente emponzoñado, queda contrapuntísticamente iluminada por el rabioso desencanto de su pareja Ramón, quien le reprocha su «extremismo autodestructivo» —«Ya curaste un montón de indios» (Rivero, 2020: 108), «déjalos ya que se extingan» (Rivero, 2020: 114)— y desencanta su fetichismo insensato, su inoperante romantiquería nativista que, clarísimamente, choca con la realidad de un imperio, además de insalvable y cadavérico, coercitivo y sin escrúpulos, que, por debajo del camuflaje, se mueve en perfecto acuerdo con los objetivos y procedimientos de Era Planetaria, el resonante nombre distópico que se otorga en el cuento a la eternidad del capital global, con respecto a la cual los confines sintomáticamente amorfos («amebianos», Rivero, 2020: 118) de esta sucursal periférica representan apenas una continuación mirablemente disfrazada, una variante de lo uniforme, un intercambiable escenario de lo mismo, más allá de todo antagonismo posible:

Las tierras, los ríos, las montañas, las ruinas de lo que antes habían sido ciudades, constituían un solo signo y parecían volcarse sobre sí mismas, muertas hasta la estupidez, si se profería otro discurso, otra canción (Rivero, 2020: 118).

Estos los efectos grotescos provocados por la mutución universal de los mecanismos extractivistas y necróticamente performativos del sistema, que no solo no se transgreden, sino peor, acaban regulando también la producción (serial) de la diferencia. Dentro de un contexto rabiosamente localista que, sin embargo, revela a cada respiro la red de complicidades hipócritas e interdependencias enfermizas que le mantienen en vida, como atestiguan las alusiones a los continuos accidentes relacionados con «el procesamiento de la coca» y «la industria de baterías a litio» (Rivero, 2020: 115), Ramón, aún más emblemáticamente, trabaja en una «empaquetadora de llamas» (Rivero, 2020: 118), en el macabro mercado de los *souvenirs* con denominación de origen, donde se momifican fetos de camélidos para la exportación. Desde esa base de observación perfecta para desenmascarar el desvergonzado intercambio, la transfusión imaginaria incestuosa que alimenta, sin contradicción *de facto*, ambos sistemas, desafía a la narradora a seguir viendo «el mundo del mismo modo», confiando en la perpetración artificial de una cultura que contrabandea formas vacías replicando los módulos operativos del centro:

¿Has visto de cerca una llama? No una viva, una llama muerta con los ojos inmensos abiertos, y vos metiéndole ácido para hacer como si respirara. Es la demanda, ¿no? Los de antes se quejaban porque no exportábamos cultura; ahora hemos desplazado a la industria del vudú... (Rivero, 2020: 113).

Pero ella es una kamikaze, una ‘cierva sagrada’ voluntaria³, una ofrenda propiciatoria per-

³ Si exceptuamos esta polarización crítica, la situación de la pareja es prácticamente idéntica a la que se perfila en otro cuento más reciente de Rivero, *Hermano ciervo* (2021), ambientado en el gran norte canadiense: ahí, ambos desde la resistencia a un sistema clarísimamente reconocible y que clarísimamente los explota, dos migrantes bolivianos están sometidos a la gran máquina procesadora de lo global, donde su pigmento de color local, su dulce sangre sureña, objeto del chantaje

fectamente seducida por la mitología de la Nación, y la máquina trituradora, invirtiendo solo aparentemente los polos del dominio, cambiando color al sello del imperio pero sin afectar mínimamente una estructura de fondo que, a estas alturas, arrasa horizontalmente como la única posible, es la de la voracidad de lo propio, una retórica de conservación de la otredad racializada que adquiere visos distópicamente colonialistas, obliterando futuros divergentes en el altar del único posible: el consagrado a la reproducción del modelo, según una lógica patriarcal y paternalista que, dicho sea de paso, vuelve a otorgarle a la mujer la función de mero vehículo del control sobre el porvenir de la estirpe, de incubadora de centinelas de la identidad. Víctima de la «gran hipnosis colectiva», para prepararse al gran sacrificio en el que, como otras muchas militantes, se ofrecerá al héroe para que su ideal se proyecte hacia adelante en el cuerpo de un «indiecito» (Rivero, 2020: 126) correcto, un heredero perfecto, no para de inspirarse en las supuestas propiedades de un panorama también empaquetado para sugerir la resurrección de una mística antigua, habitado por los espíritus de los mayores, pero que, en realidad, el texto trabaja con las herramientas, primero, de la cursilería —«el fantasma de la becqueriana luna flota en el cielo gótico» (Rivero, 2020: 115)—, y luego de la serialización que se escapa de entre las manos de sus programadores y se enrarece, engendrando réplicas alucinadas. «Todo, todo está lleno de fantasmas», exclama, contemplando enfervorizada «la soledad del valle» (Rivero, 2020: 111). Pero donde ella ve conturbadores revenientes de civilizaciones perdidas o, por lo menos, debería de escucharse el quejido ruidoso de otros futuros atascados que empañan la transparencia comunicativa de la realidad capital según el modelo hauntológico descrito por Fisher, solo cabe registrar el enésimo imperio de la nostalgia formal —la de lo regional andino en este caso— con sus engaños y sus obscenos fetiches, privados ya de toda trascendencia política, perfecta y oprobiosamente blanqueados.

Con panoramas así de no fiables, de hecho, Giovanna Rivero trabaja a menudo, delatando el destino fatal de los regionalismos contemporáneos, o bien paradójicamente reasignándolos, *mutatis mutandis*, al control imperialista de lo global, o bien directamente buscando lo raro incrustado por debajo de la pátina de la apropiación turística, como cuando, en el cuento “Socorro”, con emblemática saña, entierra un recuerdo familiar escandalosamente disonante entre las arenas tropicales perfectas, perfectamente reconstruidas, de una bahía artificial del oriente, entre empanadas de surubí, delfines rosados, romerías tradicionales al santuario de la Virgen que parecen recorridos de trekking y coros de niños indígenas: eso, claro está, no es casa, no es Bolivia, no es la otredad que, oscuramente, le pertenece y sigue teniendo para ella, se intuye, el poder de desarticular la contextura de lo uniforme. Acá, de nuevo, no hay, en realidad, a pesar del anuncio, ningún fantasma: el que ‘pasa’ como un espíritu no suspende, en pensativa transparencia, ningún paradigma, no insinúa dudas y presagios con su aparición incierta, es en realidad un cuerpo denso, una momia pesada y disgustosa que se afirma, penetra, lastima, desgarrar, agitando «su pelvis incaica» (Rivero, 2020: 132), repitiendo mecánicamente un único gesto, el que ratifica la transmisión del modelo. Los frutos engendrados en este vivero mortuario de lo andino, en esta Bolivia reiniciada artificialmente desde cero para quedarse idéntica a sí misma y armar un ejército, listo para colonizar otros planetas, según el ideal infiltrado por innombra-

económico de la supervivencia, los convierte en ideales conejitos de india para un protocolo experimental distópico y, a la vez, en embajadores degradados de simulacros culturales igual de chirriantes que los apenas descritos: otra vez algo imprecisado relacionado con embriones de llama para él y, para ella, una beca de doctorado sobre fantástico y folklor andino que tiene que compensar con un empleo masacrante en Walmart.

dos y elusivos «consejeros occidentales», son «guaguas-cangrejos» (Rivero, 2020: 127), siniestros indiecitos de ojos color ónix y dos brazos de más, que la segunda parte de este díptico narrativo, dedicado al “Regreso” arrepentido y saboteador de la última de las infinitas madres de la Nación Nueva, describe bloqueados en su desarrollo, a la espera que se los active para el ataque, en una fábrica identitaria terrorífica, entre hileras de «incubadoras, cunas conectadas a complejos aparatos, tentáculos de metal que administran biberones y que apenas se distinguen de los bracitos supernumerarios de los bebés» (Rivero, 2020: 145): a la vez vidas desnudas y coherentes productos de un delirio endogámico paradójicamente comunicado con el exterior, son, aprovechando una definición de Teresa López-Pelliza (2022), monstruos extrañamente hegemónicos, perfectamente idénticos y perfectamente inviables como agentes provocadores, su dismorfia poco más que una insignificante alteración sistémica, la aberración sintomática de un sistema que se repite.

(Otra vez) en un lugar salvaje: el Chaco ‘fuera de quicio’ de Liliana Colanzi

Pero hay otras tierras, parecen quedar otros espacios disponibles para la expresión de la memoria (fantástica) de la otredad cultural. Pienso en otros cuentos de Rivero, sobre todo en los de *Tierra fresca de mi tumba* (2021), donde la retórica de la tierra removida, evocada por el mecanismo fantástico de lo no-muerto, lo que no acaba de morir, apunta obsesivamente a la imposibilidad del lugar asignado, a la necesidad dolorosa y, a la vez, liberadora de una identidad en tránsito, ni propia ni ajena, ni viva ni muerta, ‘espectralizada’ por continuos desplazamientos, migraciones y retornos, los de una memoria personal y colectiva que, más que cristalizarse en fetiches, hace chirriar los lugares comunes, las posiciones establecidas, produciendo territorios inquietos, una Bolivia desestabilizadamente no doméstica como, por ejemplo, la donde se pierden (para que un *humus* inquietantemente vivo las devuelva transformadas a la superficie) la pertinencias japonesas de la protagonista de *Cuando llueve parecen humanos* al evaporarse la burbuja de la ‘colonia oriental’, o como la del hoyo indígena que, en *La mansedumbre*, hace precipitar el delirio de conservación endógena de la colonia menonita abriéndose cómplice para enterrar las semillas del mal que se enquistaba entre los pliegues de ese proyecto. Y pienso en Liliana Colanzi, quien consigue trabajar el Chaco boliviano de una manera sumamente original, valorizando el potencial desestabilizador de un lugar tradicionalmente expuesto que, al haber sido ‘intoxicado’ por una serie innumerable de presencias ajenas, empieza a comportarse de una forma alienígena, deja de responder a cualquier norma, tanto a las naturales y culturales del origen como a las externas del dominio: sin intentar ninguna operación restauradora (según el modelo vuelto grotesco por el cuento de Rivero), la escritora lo entrega a su insensato destino de imprevisibles mutaciones. Si, por un lado, justamente ese espacio totémico, que es casa para ella, se perfila como el referente local del diagnóstico titular de *Nuestro mundo muerto*, el libro que deduce su fuerza caracterizadora del juego de reflejos que provoca entre violencia colonial (la que acaba con la expresión plena de lo indígena) y violencia ‘antropocénica’ (la que, ambiguamente, pone en riesgo la supervivencia de lo humano como paradigma), por otro, sus geografías residuales, sus paisajes envenenados y radioactivos, además de servir de espeluznantes testimonios del exterminio de la biodiversidad natural y cultural, parecerían estar pensados para funcionar como otras tantas ‘zonas’, según

el tecnicismo, la tipología espacial, presente en una vasta constelación de textos al bies entre la ciencia ficción y el terror (desde *El color que cayó del cielo*, 1927 pasando por *Stalker*, 1979 y aterrizando en la trilogía *new weird* del 'Area x' de Jeff Vandermeer, 2018), útiles para dar cuenta no solo de la devastación, sino también de la desafiante, característica, falta de fiabilidad y resistente potencial contrastivo de lo que queda de las antiguas periferias del Imperio. Fisher describe el espacio «traicionero y maravilloso» (2018b: 142) cruzado por la aventura del clásico de Tarkovskij como «un terreno anómalo lleno de trampas», resistente a la exploración (y a la explotación), en el que «nada es uniforme» y «el tiempo y el espacio pueden doblarse y curvarse de maneras impredecibles» (Fisher, 2018b: 143): una revitalizadora fantasía del Afuera, que saca fuerza de la promiscua intersección entre restos naturales y culturales desfigurados, alusivos de proyectos y formas de vida diversas y diversamente aniquiladas, cuyos residuos se enmarañan lascivos construyendo una tierra incógnita, un espacio «dejado de la mano de Dios», donde «el follaje que rebrota se apodera» (Fisher, 2018b: 143) de los detritus humanos (templos abandonados, fábricas, fortines, efigies de civilizaciones pasadas y modernas conquistas encalladas) hasta que todo acaba radiando un hálito extraterrestre. Para el caso que aquí nos ocupa, podemos hablar de «un territorio de extrañeza y vértigo» (Ludmer, 2010: 152), reciclando la expresión que Josefina Ludmer refiere a la América Latina posautónoma de la era global, la del colapso de todos los puntos cardinales desnortados por la travesía neoliberal, la, sin mapa ni ley, de la aceleración descontrolada del sistema en sectores de vulnerabilidad extrema (villas, reservas naturales y culturales ambiguamente alcanzadas por los tentáculos del turismo...), contemporáneas 'ecologías del miedo' (Davies, 1999) que Colanzi literaliza y convierte en 'nuevas barbaries', sacándole provecho a los tropos de la fantasía terrorífica y proyectiva para construir la impresión de un extrañamiento ambiental definitivo.

Si provienen de la música todas las metáforas que Fisher utiliza para connotar nuestra circunstancia hauntológica (crujidos, crepitaciones, ecos intermitentes, voces enterradas, reverberaciones, ruidos de fondo...), citando una canción de Radiohead, todo Chaco 'zumba como un frigorífico roto, es como una radio fuera de sintonía'⁴, atormentada por espectros sonoros inidentificados, que confieren una consistencia ominosa al residuo, así como pasa en los panoramas acústicos de la hauntología y en las zonas radioactivas. Poniendo al centro de la narración, precisamente, el desarticulado murmullo de los muchos pasados extirpados y futuros nonatos del margen global, el cuento homónimo se presenta como un caso de estudio emblemático, trabajando con la metáfora de la voz —una voz indígena crepitante, no sintonizada, ininteligible, desencarnada de un cuerpo narrativo que la justifique y sostenga, puro disturbio hauntológico...— y transformando el oriente boliviano en una tormenta de insensata energía estática (inherente y productivamente violenta, peleada consigo misma y los arreglos del mundo, en el mejor de los sentidos, lista para lastimar). El espacio titular se conforma, de hecho, en sugestivo paralelismo natura-cultura, como una biosfera interrumpida y un paisaje culturalmente interferido, que mil extracciones y colonizaciones diferentes parecen haber convertido en algo insensato, resistente a todo criterio de atribución, donde no sólo se confunde la reconocibilidad de los códigos, se pierde la rastreabilidad idiomática de los elementos interpolados, sino también «las leyes físicas no parecen aplicarse igual que en el mundo exterior» (Fisher, 2018b: 142). Un sintomático y catastrófico reducto de la globalización en el

⁴ Traduzco de *Karma police*, el segundo sencillo del seminal *Ok Computer* (1997).

margen, un puesto fronterizo de irremediable exposición al sistema, se recodifica, en manos de Colanzi, que aquí parece encontrar la intersección poética perfecta entre melancolía hautilógica y neo-utopía *weird*, como una comarca imposible, inverosímilmente colocada afuera de todo protocolo y ordenamiento, recorrida por una fuerza inercial extraña y descontrolada, liberada por la acción (y el colapso) de múltiples y reiterados institutos de dominación, que acaba cobrando una agencia propia, una peligrosa agencia no humana, que sigue insensible sus pulsiones, lista para reiniciar el mundo según lógicas ajenas.

Debajo de resplandecientes, «inmundos» cielos multicolor, efecto de las «nubes tóxicas provenientes de la fábrica de cemento» (Colanzi, 2017: 80), «lejos, lejos» del mundo (Colanzi, 2017: 81), de cualquier impresión de coherencia y posibilidad de conjunto, hacen gestos, dan voces, los restos abollados de innumerables naufragios: perezosos «con la espalda quemada» (Colanzi, 2017: 85), matacos que sobreviven harapientos y sonámbulos en los bordes de las carreteras, vendedores ambulantes de ollas Tramontina, niños mongólicos con las cabezas hinchada y blanda como globos, muchachos blancos que matan por desorientación y soledad, viejos cazadores di indios abrumados por el remordimiento y la frustración. Esquirlas de una totalidad perdida, imágenes desencajadas, «fragmentos, fragmentos que contenían en sí toda la orfandad del mundo» (Bolaño, 2004: 265). Colanzi pone al centro del cuento central de su segunda colección el desarticulado murmullo de los muchos pasados extirpados y futuros nonatos del margen global, trabajando con la metáfora de la voz: una voz indígena crepitante, no sintonizada, ininteligible, desencarnada de un cuerpo narrativo que la sostenga, vuelta puro disturbio hautilógico. La narración se abre, en paradoja, con una sentencia del abuelo de quien dice yo, que parecería poner las cosas en su sitio, pero choca con la circunstancia de un viejo borracho que le susurra «cosas al alcohol» (Colanzi, 2017: 80), desvariando improcedencias, letanías autistas: «cada palabra tiene su dueño», «una palabra justa hace temblar el cielo», «la palabra es un rayo, un tigre, un vendaval» (Colanzi, 2017: 79). Aquí ninguna palabra es reconducible a una fuente de emisión clara, nadie es dueño de su palabra, ninguna de estas criaturas desnortadas es detentora de una voz, portadora de un relato propio. La misma máxima incipitaria, de hecho, suena a desplazamiento y apropiación de un eco indígena, ‘circulante como un fantasma’, por parte de un personaje que, sabemos, «había colaborado con la gente del gobierno que expulsó a los matacos de sus tierras» (Colanzi, 2017: 80) para construir una planta petrolera.

A veces murmuraba cosas en la lengua de los indios. ¿Qué dice el abuelo?, le pregunté a mamá, La Tartamuda, que pasaba echando veneno matarratas en las esquinas de la casa. De-de-já a-a-al ab-uelo en paz, me dijo ella (Colanzi, 2017: 80).

El de Colanzi es un paisaje sonoro de muñones amputados y balbuceantes, un muestrario catastrófico de señales extraviadas que, en un momento dado, estalla en «una explosión de puntitos» (Colanzi, 2017: 79), un ruido bronco, parecido al de un nido de avispas, el mismo que hace vibrar espacios emblemáticos de las ficciones de la zona como el hotel de *El resplandor*, donde las voces de las víctimas de tantas atrocidades canceladas apenas se manifiestan como una masa maligna de energía estática, que no produce narración pero tampoco se deja ‘habitar’. Cuando el protagonista, el chango atolondrado crecido en medio de esta tormenta

de detritus, encuentra «a un mataco tirado al borde de la carretera», «separado de su gente» (Colanzi, 2017: 81), como él, espoliado de la posibilidad de un contexto, la fascinación, la atracción y el imprevisto de un reconocimiento fuera de lugar se traducen, tal vez desplazados por el ruido de fondo, en un exabrupto criminal (una piedra arrojada, «un charco rojo» que «viborea en el asfalto», Colanzi, 2017: 81) del que acaba engendrándose una criatura violenta, una forcejeo identitario irresuelto, caso ideal para el bestiario de un Nuevo Mundo resignificado desde lo *weird*. El motivo de la imposibilidad de una voz plena, responsabilidad de una presencia identificada, vuelve en la construcción de esta figura de la posesión amuermada, que parecería volver a lanzar viejos relatos fuertes de la autoctonía, en los que la voz indígena, la voz desencarnada del subalterno, embrujaba los cuerpos presentes del dominio, provocando la re-emergencia vengativa del pasado destituido según la fórmula de una espectralidad plena. De hecho, la voz de la víctima empieza a infestar la mente de su asesino, pero tanto Freud como la contundencia esclarecedora del mecanismo reveniente vuelto culturalmente hablante por las indicaciones del discurso poscolonial, quedan fuera de alcance, puesto que ninguno de los dos actores, criollo e indio, vivo y muerto, dominador y dominado, ocupa realmente su lugar, interpreta convincentemente su historia, representando apenas la versión ‘tullida’ (‘floja’, ‘marica’, se dice en el texto...) de modelos de oposición des-identificados por la resaca de aguas refluas del tsunami global. ¿Qué tiene que contar ya, a estas alturas, el fantasma del mataco (el espectro de un espectro en vida, «borracho y perseguido por las moscas», Colanzi, 2017: 81)? ¿Y a quién? ¿Cuál es el discurso que debería desencajar, si el chico, se dice, es vacío «como la caña, hueco por dentro»? (Colanzi, 2017: 83).

La voz del mataco [...] cantaba sobre todo. No tenía idea de lo que le había pasado y se lamentaba con esa voz tristísima y como empantanada de los indios. Ayayay. [...] ¿Quién sos? ¿Qué querés? ¿Por qué te has alojado en mi?, le hablé. [...] y también quiso saber: ¿quién sos vos? Ya no hay más vos ni yo, de aquí en adelante somos una sola voluntad (Colanzi, 2017: 82).

Ni el muchacho ni el indio saben quiénes son, entienden sus funciones dentro de una historia que, a estas alturas, es puro, espeluznante automatismo, se reproduce sola bajo el impulso de fuerzas independientes de cualquier voluntad, más allá de toda subjetivación, principio del placer y del horror. El pacto de entendimiento, obviamente, no llega a sellarse, no circula mensaje entre el huésped y su visitante, no hay revelación ni trasgresión aquí. Simplemente, el nefasto conjunto retumba y chirría, de acuerdo con su naturaleza de cuerpo hauntológico perfecto, ambiguamente nativo de los espacios atascados de incumplidos de la periferia global, catalizando la estática ambiental y actuando como «una niebla roja», una insensata agencia no humana asimilable al «bestiario de formas de vida imposibles: nieblas, limos, blobs, babas, viscosas gelatinas, nubes y cúmulos de mugre» (Thacker, 2015: 18) indicado por Eugene Thacker para aludir a una forma radical, pos-lingüística, de la desestabilización: el punto final del mundo de la ‘comprensión’. Si el fantasma del mataco balbucea fragmentos de memorias rotas y tartamudea inconexos deseos de venganza, cuando esa condividualidad ruin, armada con el peligro de lo insensato, empieza a moverse en el espacio, su itinerario sangriento y obviamente autodestructivo no parece responder a ninguna intención, es un camino de perfección inaudito, en el que las estaciones del rito iniciático, las pruebas del héroe, las etapas de la elaboración

sicoanalítica del trauma y la culpa, quedan aludidas apenas como referentes clausurados, de acuerdo con la inviabilidad del medio, con la naturaleza alterada de un paisaje que no se deja atravesar por líneas de empresa o misiones redentoras:

Altas estaban las nubes, cargaditas de veneno. [...] Vimos kilómetros de árboles calcinados arañando el cielo. [...] Vimos un perezoso con la espalda quemada que se arrastraba por la carretera. Vimos un letrero que decía Cristo viene y más adelante otro que decía Hay pan y gasolina (Colanzi, 2017: 85-86).

Si el chico, como declara (siempre que podamos realmente confiar en la inteligibilidad autónoma de su voz dentro de una situación comunicativa tan enrarecida), mata a su abuelo, abandona el pueblo, se acuesta con el camionero que le da un pasaje, roza el asesinato del mismo y del niño mongólico de la gasolinera y finalmente, en una secuencia vertiginosa que cierra el relato con un corte abrupto, encuentra la muerte, «escuchando el murmullo del otro que era yo» (Colanzi, 2017: 84), nada de todo eso parece guardar una relación directa con el retorno ominoso del otro indígena y la reivindicación de su historia de opresión (que, a estas alturas, queda más allá de todo rescate expresivo). Más bien se configura como el espeluznante dictado de ‘lo otro’, donde el neutro pretende expresar la resultancia informe del colapso de todos los sistemas de contradicción y, a la vez, apunta a una última utopía negativa, cercana a la *jouissance* y a un *death drive* sin tratamiento, basada en la interrupción de todo principio de familiaridad y estructura de familiarización (consciente/inconsciente, civilización/barbarie, local/global...), volviéndolo todo, de una vez, sin remedio, igual de ajeno, indicando el escondimiento definitivo de cualquier mensaje disponible para el hombre. De hecho, si nada se ‘recuerda’ ni re-afirma del destino sagrado de las víctimas, si, ni siquiera por vía ominosa, se llegan a visibilizar pasados o alternativas, alrededor de este hipogrifo violento, perturbador producto contextual de un ambiente mortalmente alterado, el mundo-para-nosotros se vuelve, de repente, un planeta extraterrestre. La máquina de la reproducción de lo idéntico, de tanto zumbir, inopinadamente se rompe, los panoramas del control se derrumban por un desfiladero de incompreensión necesaria y la zona de la selva, lugar emblemático de la resistencia a la aculturación forzada, la selva como ‘zona’, que Liliana deja habitar por ‘el espíritu de la ciencia ficción’ y empapa en hauntología *weird*, se abre hacia un claro imposible, se vuelve agujero negro y punto de no retorno, enseñando, inopinadamente, una salida:

la poza de aguas calientes se abrió burbujeando como sopa. [...] Echado sobre la roca, el pulpo ondulaba sus tentáculos. Los brazos eran boas gordas y rosadas, cubiertas por ventosas del tamaño de una pelota de billar. Y envolvían a un cachorro de zorro que temblaba, asustado hasta para escapar. El bicho parecía una gelatina enorme deritiéndose en el sol (Colanzi, 2017: 87).

Además de funcionar como un ingenioso homenaje local a la teratofanía lovecraftiana y una muestra del Chtulhuceno, una puesta en abismo del cambio climático y la violencia ambiental difusa, esta mutación mostrenca del paisaje, que viene poblándose de una criatura externa que, en ningún caso, «debería estar allí» (Fisher, 2018b: 12), admite, me parece, una lectura *weird*, que da la espalda a toda interpretación simbólica, coincidiendo con un pequeño apocalipsis

de la coherencia representativa capaz de restituir la utopía de una transgresión. No me parece un caso que, en algunas entrevistas, Liliana asocie ese pulpo imposible con la nostalgia, concretamente con la nostalgia de Bolivia por el mar, pero aquí, enrareciendo el concepto, cabría pensar en la nostalgia de Bolivia por el Afuera, en Bolivia como posibilidad del Afuera, portal milagroso que nos hace perder el pie de la tierra, proyectándonos al exterior del sistema.

Justo después de su atropello, mientras todavía retumba en el aire el chillido del frenazo mortal que acaba con su insensata romería, esta agencia inconexa, flirteando con la retórica de la voz revelada, se declara, finalmente, dueña de su propia lengua, finalmente sostiene la que define «nuestra voz» (Colanzi, 2017: 90) (la del chico, la del mataco, la de lo que queda de todos nosotros en cuanto presencias meramente residuales...): esa voz, la única que tal vez, oscuramente, podrá salvarnos, la «palabra justa que hará temblar la tierra» (Colanzi, 2017: 79), será, paradójicamente, la que anuncie el ocaso de la comprensión humana, el advenimiento de lo radicalmente exterior, un evangelio de la interrupción vedado a los procesos de colonización hermenéutica y extracción del sentido en el que se condensa, se vuelve grumo, el destino terminal y el potencial disruptivo de tantas otredades descartadas.

Bibliografía

- BHABHA, H., 2004, *The Location of Culture*, London, Routledge.
- BIZZARRI, G., 2019, "Fetiches pop y cultos transgénicos: la remezcla de la tradición mágico-folklórica en el fantástico hispanoamericano de lo global", *Brumal*, VII.1, pp. 209-229.
- BIZZARRI, G. y SANCHIZ, R., 2020, "New Weird from the New World': escrituras de la rareza en América latina (1990-2020)", *Orillas*, 9, pp. 1-14.
- BOLAÑO, R., 2004, 2666, Barcelona, Anagrama.
- COLANZI, L., 2017, *Nuestro mundo muerto*, Buenos Aires, Eterna cadencia.
- DAVIES, M., 1999, *Ecologies of Fear*, New York, Picador.
- FISHER, M., 2016, *Realismo capitalista*, Buenos Aires, Caja negra.
- , 2018a, *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Buenos Aires, Caja negra.
- , 2018b, *Lo raro y lo espeluznante*, Barcelona, Alpha decay.
- FUENTES, C., 1972, *Cuerpos y ofrendas*, Madrid, Alianza.
- GELDER, K. (editado por), 2000, *The Horror Reader*, London/New York, Routledge.
- GILROY, P., 2004, *Postcolonial Melancholia*, New York, Columbia University Press.
- LÓPEZ PELLISA, T., 2022, "El paradigma de Hefesto frente al clonopolítica: el monstruo hegemónico en la era de la biotecnología", en M. Kunz y S. R. Torres (coord.), *Ficción y ciencia*, Paris, Éditions Orbis Tertius, pp. 381-415.
- LOVECRAFT, H.P., 2018, *El color que cayó del cielo*, Santa Cruz de Bolivia, Dum Dum.
- LUDMER, J., 2010, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- , 2021, *Lo que vendrá. Una antología (1963-2013)*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- MORAÑA, M., 2017, *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- RADIOHEAD, *Ok Computer*, 1997.
- RIVERO, G., 2020, *Para comerte mejor*, Badajoz, Aristas Martínez.
- , 2021, *Tierra fresca de su tumba*, Barcelona, Candaya.
- SLOTEDIJK, P., 2003, *Esferas 1*, Madrid, Siruela.
- SCHWEBLIN, S., 2014, *Siete casas vacías*, Barcelona, Random House.
- , 2015, *Siete casas vacías*, Madrid, Páginas de espuma.
- TARKOVSKIJ, A., 1979, *Stalker*.
- THAKER, E., 2015, *En el polvo de nuestro planeta. El horror de la filosofía*, Vol. 1, Madrid, La tía Eva.
- VANDERMEER, J., 2014, *The Southern Reach Trilogy*, New York, FSG Originals.

MARTÍN LOMBARDO

Universidad de Angers

Ciencia, arte y literatura: nombrar lo insólito, construir y destruir mundos

Lo visible y lo invisible

En 2022, Diego Muzzio, argentino radicado en Francia, conocido hasta ese momento por sus cuentos y poesías, publicó *El ojo de Goliath*, su primera novela. Como bien señala el escritor Luciano Lamberti en la contraportada, la narración parecería ubicarse por fuera del tiempo. Estructurada en tres partes, la primera, de título “El nadador psicótico”, se sitúa en el hospital Saint Bartholomew, en Edimburgo. Allí, el neuropsiquiatra Edward Pierce trata al ingeniero Bradley, quien, cuando delira, presenta el singular síntoma de nadar en seco. Bradley ha llegado a ese hospicio por su primo, David Allan Stevenson, pariente algo lejano del célebre escritor. A Pierce el nombre de Stevenson no le resulta indiferente ya que, si bien dice no interesarse por las novelas, en cambio, ha leído *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde* ([1886] 2004) porque lo considera un texto a través del que puede analizarse un trastorno psiquiátrico, el desdoblamiento de la personalidad.

En el contexto posterior de la primera guerra mundial, parte de los síntomas del paciente no sólo estarían ligados con la guerra, sino también con su trabajo en la construcción de un faro escocés en el sur de Argentina. Bradley fue atacado con gas en una de las batallas del año 17 y Pierce tratará de establecer, vía la hipnosis, un vínculo entre la guerra y el síntoma. Después de la guerra, Bradley fue enviado a cuidar un faro en el sur de Argentina y, sin que nadie sepa el motivo, fue en aquel lugar donde se desencadenaron los síntomas. También el doctor Pierce ha sufrido las consecuencias de la guerra: el origen de su neuralgia se sitúa en la batalla de Somme, en 1916, cuando asistía a los combates para estudiar las neurosis de guerra. De postular la existencia de una neurosis de guerra ha pasado a sostener la hipnosis como método idóneo para abordar los delirios y trastornos de los pacientes. Así se relata en esta primera parte, a través de las historias de otros tres pacientes: Cavendish, su paciente antropófago, el clérigo Ephistone, quien asegura recibir mensajes de Abadón, y Stanton, quien luego de un traumático episodio en la guerra, en sus delirios, afirma estar muerto.

La segunda parte, “Diario del ingeniero David Bradley”, está centrada precisamente en ese trabajo de construcción de faros. A través de su diario, se observan las percepciones alteradas

del ingeniero; en principio, son elementos de la naturaleza aquellos que producen esas perturbación —el clima y las aves, en particular—. Desde el comienzo, en su relato de llegada al faro, le advierten de que la cárcel de Ushuaia —cercana al faro— y la ciudad son la misma cosa. También le explican que hay una triple categoría de faros, inspirada en la *Comedia* del Dante, según la distancia con la tierra: el cielo, el purgatorio y el infierno. El faro “El ojo de Goliat”, en donde deberá trabajar, es considerado como el infierno del infierno. Si bien el sitio supone una extrema soledad, es precisamente la sensación de estar rodeado de algo —algo innominado— que alimenta tanto el terror como lo siniestro. Lo siniestro borra las fronteras entre lo propio y lo ajeno, mientras que el terror creciente le impide cualquier movimiento, lo ancla en un lugar del que, en apariencia, sería imposible huir. Ese desdoblamiento de Bradley que se produce o acentúa durante el tiempo que transcurre al cuidado del faro, vinculado, a su vez, con la novela de Stevenson referida en la primera parte —debe recordarse que la familia Stevenson se dedicaba a construir faros—, está centrado aquí en la obsesión por la persona que lo precedió en el trabajo: Juan Evans, un hombre enviado al sur, a la cárcel, luego de haber asesinado a su hija y esposa, y embalsamarlas. Juan Evans es presentado como un santo y, al mismo tiempo, pecador arrepentido. Como la cara y contracara de la misma moneda —en suma, Jekyll y Hyde—. Las fronteras entre la vida y la muerte, entre lo propio y lo ajeno, entre los hechos y sus simulacros se difuminan y desde ahí surge, si seguimos la definición freudiana, lo siniestro.

Entre los papeles dejados por Evans en el faro, Bradley encuentra una serie de recortes periodísticos en donde se abordó su caso. Se observa así cómo Bradley ha sido considerado como monstruo —más que el asesinato, lo que perturba es el embalsamamiento—. Entre los papeles, hay un artículo firmado por Horacio Quiroga, el escritor, quien relata cómo, en el año 1908, Juan Evans lo salvó de la muerte. Es decir, Evans, el monstruo, también puede ser considerado héroe, en función de las circunstancias y los puntos de vista. O, para decirlo de otro modo, sin una supuesta normalidad, lo monstruoso no tendría razón de ser. Esa visión de los hechos coincide con una de las obsesiones anotadas por Evans en sus diarios: refiriéndose al faro, consigna que un asesino y su víctima intercambian máscaras ya que son dos «caras de la misma moneda» (Muzzio, 2022: 114). Tanto los desdoblamientos como los intercambios dan cuenta del carácter ominoso de tales situaciones, ya que, al decir de Sigmund Freud, el efecto de lo siniestro se produce «cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico» (Freud, [1919] 1999: 244).

Si entre el año 14 y 18 Evans anota la información sobre el faro y la naturaleza, desde ese entonces empieza a consignar elementos extraños: habla de visitas y se obsesiona con los albatros. Un proceso similar se observa en Bradley; tiene pesadillas con Evans y con episodios de la guerra, oye voces que lo llaman en alemán y percibe presencias invisibles. Escribe su renuncia, en donde asegura: «Esta guerra excede, en muchos sentidos, los límites naturales» (Muzzio, 2022: 119); en sus últimas líneas escritas anuncia que abandona su posición, como si se tratara de una batalla.

La novela concluye con “El caos y la noche”, en donde se plantean las disputas teóricas entre el doctor Edward Pierce y sus colegas en torno a la eficacia de la hipnosis como método terapéutico. Pierce escribe un tratado y organiza un congreso para demostrar que la hipnosis «permite ir al centro de la alienación» (Muzzio, 2022: 132). Es tal su obsesión que escribe: «convivía a diario con la enfermedad. Vivía dentro de ella» (Muzzio, 2022: 139). En sus métodos busca repetir la escena traumática. Así, Pierce recrea la experiencia de las trincheras

vividas por Bradley y concluye que, durante la guerra, como consecuencia de un ataque con gas justo cuando no tenía su máscara, Bradley asesinó a su amigo alemán Wilfred Brook. Si bien Pierce considera que el caso, la estabilidad en la que ahora vive Bradley, es un signo de la eficacia de su tratamiento, Stevenson desecha las hipótesis del psiquiatra y decide sacar a su primo del hospicio.

Tampoco los colegas admitirán las teorías sobre la hipnosis de Pierce. Su enemigo, Zimmermann, se burla de él. Por su parte, el doctor Stenheimer se presenta para disuadirlo; lo acusa de tomar la guerra como un juego, un simulacro, a la vez que le explica los peligros que supone la hipnosis: «la hipnosis es un arma de doble filo» (Muzzio, 2022: 176). Habla de un hombre, al que luego de un tratamiento se lo ha considerado vulgar, sin destino, y que él sospecha todavía enfermo de odio —ese hombre al que se le dio el alta se entiende que será años más tarde quien lleve a Europa a la segunda guerra, Adolfo Hitler—. Con la hipnosis, parecieran borrarse las fronteras entre el simulacro y los hechos, entre la representación y los objetos; en ese sentido se convierte en algo peligroso, subsume a los médicos, al decir de Stenheimer, en cierta impotencia o ignorancia.

El juego que se establece entre dos planos diferentes, el de los hechos y el del simulacro, remite directamente a la tradición del fantástico rioplatense, en donde, al decir de Ricardo Piglia (2022), quien sitúa su inicio en los cuentos borgeanos, el plano de la ficción —el simulacro— irrumpe y se apodera del plano de los hechos —la realidad—. Es condición para establecer esa tensión y ese cruce de fronteras el establecimiento de una figura de la alteridad, casi monstruosa, que, por momentos, comienza a reducir las distancias con respecto al plano de los hechos y así produce el efecto de lo siniestro.

Al discurso psiquiátrico se opondría, en principio, la literatura: Pierce desecha la lectura de novelas, Stenheimer le dice que su tratado podría publicarse como novela. La hipnosis se situaría en la frontera entre la experiencia como experimento o simulacro y la experiencia subjetiva. Sin embargo, los efectos de la literatura, a lo largo de la novela, son reales: Anne, mujer con quien Pierce tuvo un romance y a la que abandonó, le deja notas con frases de *Alicia en el país de las maravillas* ([1865] 2015) —quien se encuentra, por así decir, del otro lado del espejo es aquí, paradójicamente, el psiquiatra—; la novela de Stevenson es paradigmática para reflexionar sobre los desdoblamientos y alienaciones, para analizar la división subjetiva en la que se sostiene la hipnosis —y también, luego, el psicoanálisis—. Se observan, entonces, los efectos de la palabra; siendo el más macabro el que ocurre al final, cuando el antropófago del hospicio de Bradley, en uno de los experimentos, termina por comerse al doctor Stenheimer.

Son varias las figuras de lo insólito abordadas en la novela. En principio, sobrevuela la de Stevenson con su novela *El extraño caso del doctor Jeckyll y mister Hide*. No debe olvidarse que la novela está inspirada en un caso policial de la época; la narración de Stevenson puede leerse como el desdoblamiento propio de la modernidad, como la herida narcisista a la que aludirá Sigmund Freud cuando, en el umbral del siglo XX, postule su hipótesis del inconsciente. Si bien, cuando se habla del concepto de inconsciente, parecería contradictorio hacerlo en términos contextuales, seguimos aquí los postulados de Hervé Mazurel (2021) cuando, a través de un estudio sobre los vínculos que se establecen en cada época entre el individuo y la sociedad, postula el carácter histórico del inconsciente.

Sigmund Freud afirmaba que la hipótesis del inconsciente supone una herida narcisista para el hombre, ya que no sólo su planeta no sería el centro del universo y, además, sería he-

redero de los simios, sino que tampoco sería por completo dueño de sus actos; por así decir, la alteridad reside en el sujeto mismo. Una idea similar plantea Joseph Esquirol (2005) en sus trabajos sobre la interculturalidad cuando afirma que la otredad se encuentra en las relaciones intersubjetivas, transubjetivas y también intrasubjetivas.

Lo extraño y lo insólito se sitúa también en lo familiar y propio. De hecho, es la base de la teoría esgrimida por el doctor Pierce sobre la normalidad. Considera que hablar de una persona normal es un «oxímoron»:

¿Qué era una persona “normal”? ¿Con qué parámetros se medía? Un carnicero, un maestro, una enfermera, un general podían parecer personas “perfectamente normales” en ciertos ámbitos, y transformarse sin embargo en algo menos “normal” según las circunstancias. Y, sin ir más lejos, ¿cuán normal es un hombre que acepta vivir en una trinchera infestada de ratas, que es capaz de saltar fuera de su agujero para matar a garrotazos a un semejante y que regresa luego a su posición, cubierto de sangre y barro, a comer un plato de sopa junto a un camarada muerto, mientras contempla una fotografía de su esposa y su hijo, que han quedado en casa? Era justamente a raíz de estas paradojas que apreciaba tanto la novela del otro Stevenson, primo del hombre que tenía enfrente (Muzzio, 2022: 23-24).

Entre lo literario y lo psicoanalítico —no olvidamos los vínculos estrechos entre las dos prácticas: la regla fundamental freudiana está inspirada en un ejercicio de escritura propuesto por un exitoso novelista alemán de la época—, la novela evoca varias formas de la alienación: el progresivo pasaje a la locura, las difusas fronteras entre la realidad y sus simulacros, el carácter siniestro que puede cobrar un espacio familiar, la inquietante presencia de lo invisible y ausente. No es casual que los espacios en los que transcurre la novela sean liminares, fronterizos: hospicios, islas, faros, cárceles. Son lugares que están por dentro y por fuera de un espacio mayor —si se los considera por fuera, deben situarse entonces por fuera de algo, de alguna otra cosa—, a la vez que redefinen de manera constante la distancia que separa al sujeto de los otros. Son territorios fantasmagóricos: así se observa a través de la taxidermia, de las alucinaciones, de las figuras enigmáticas de la naturaleza, de las voces de los muertos; pero también los cuerpos de los personajes, al desdoblarse, pueden considerarse espacios fantasmagóricos: Bradley y Juan Evans; Juan Evans como santo y pecador; Juan Evans y el personaje de la novela de Stevenson y el cuerpo en el que conviven tanto Jekyll como Hyde.

En esos juegos de dobles y espejos, de realidades y simulacros, se crean escenarios en donde la distancia entre la realidad y la ficción se difumina. Al respecto, lo que ocurre durante la hipnosis es un ejemplo paradigmático: son experimentos cuyas consecuencias tienen impacto en la realidad —así lo ilustra el cierre de la novela—: ¿en qué lugar deben ubicarse las alucinaciones? Incluso, podría decirse que distintas temporalidades conviven en una misma escena: cuando Bradley abandona el faro dice que es la guerra la que excede los sentidos, como si lo ocurrido en las batallas europeas se prosiguiera en su vida en el sur argentino.

Con respecto a las alucinaciones y sus fronteras, es interesante recordar lo postulado por Jacques Lacan (1975), quien afirmaba que se trata de un regreso en lo real de aquello traumático, que había quedado por fuera de toda inscripción simbólica —en la novela, sobre todo,

vinculadas a las escenas traumáticas de la guerra—. Jacques Lacan siguió así los planteos de Sigmund Freud, quien consideraba al delirio como una tentativa de curación, un intento por parte del paciente de restablecer un contacto con la realidad. Señala Freud que «el nuevo mundo exterior, fantástico, de la psicosis quiere reemplazar a la realidad exterior» (Freud, [1924] 2000: 197), de tal modo, no se trata sólo de un problema de pérdida de la realidad, sino de las maneras en que se la sustituye. Si aceptamos que la realidad se construye y que, por lo tanto, puede perderse, el distingo con respecto al delirio, a la alucinación y a la fantasía resulta lábil, y de ahí, otra vez, surge lo siniestro.

En la novela, lo insólito y extraño se despliega a través de la figura del oxímoron y plantea una serie de preguntas fundamentales: ¿qué tiempo y qué espacio habitamos?, ¿de qué manera la palabra influye y determina en un cuerpo?, ¿qué alteridades nos habitan?, ¿de qué contracara somos la cara?

La errancia de lo inefable

En 2023, Juan Cárdenas publicó *Peregrino transparente*, en donde explora una temática ya presente en sus trabajos anteriores: los vínculos entre América latina y Europa, los discursos y las representaciones que se tejen entre ambas zonas. Sobre todo, se lo observa en su novela precedente, *El diablo en las provincias* (2017), historia de un regreso a Colombia luego de una temporada en Madrid; regreso a una ciudad en donde se filma una serie de televisión que tiene por objetivo, entre otras cosas, representar el país en el siglo XIX. Entre los diversos temas presentados en la obra de Juan Cárdenas —seguramente uno de los escritores más interesantes en la narrativa latinoamericana actual— se encuentra el cuestionamiento sobre la representación de lo latinoamericano, en particular, el interés por despegarse y cuestionar ciertos mecanismos de alienación que entran en juego cuando se trata de construir el orden de un discurso sobre la región. Algunos sitúan sus textos en un marco decolonial o poscolonial; creemos aquí, sin embargo, que la manera en que aborda lo extraño y lo insólito en *Peregrino transparente* apunta al orden mismo del discurso, a lo que implica nombrar y representar, cartografiar y modelar.

La trama se sitúa en 1850 en Colombia y gira en torno al pintor inglés Henry Price, que participa en la Comisión Coreográfica, cuyo objetivo es representar y nombrar territorio, faunas y poblaciones hasta entonces no censadas. Deben, por lo tanto, cartografiar la geografía de la zona —flora, fauna y humanos entran en el mismo grupo, como objeto de estudio—. A medida que avanza la expedición, Henry Price se obsesiona con un extraño y por momentos inefable artista local.

La novela de Cárdenas, al igual que la de Muzzio, se estructura en tres partes. Comienza con la lectura por parte de un sugerente narrador, alucinado por la lectura de las crónicas de *Peregrinación de Alpha* (Ancízar, [1850] 2023). Tales crónicas reales se filtran en esa primera parte, de título “Gorgona. 1850-1852”, en donde se relatan los viajes por Nueva Granada de Henry Price. El acuarelista Henry Price forma parte, con otros científicos y artistas, de la Comisión Corográfica. La progresiva alteración de su entorno por parte de Henry Price sucede al fascinarse con la obra del artista Pandiguando. Se trata de un inefable pintor indio que consigue retratar humanos con materiales de la naturaleza. La naturaleza y los humanos son en un principio, a los ojos de Price, objetos de estudio situados en un mismo grupo; por su parte, para Pandiguando, la naturaleza es la materia con la que representa a los humanos de la

zona. El material de lo representado y lo representado, objeto de representación y materiales para la representación, se funden. A partir de ese cuestionamiento sobre la distancia entre la representación y su objeto, la primera parte deriva, de manera progresiva, hacia un registro cada vez más alejado del realismo. Cobra, podría decirse, un tono alucinado, extraño. Más que representar algo insólito o extraño, lo insólito y lo extraño se despliegan y abarcan cada espacio a través de su dificultad para nombrarlo. Nombrar lo extraño, definirlo, produce un cambio en quien busque nombrarlo. Así, los desplazamientos de la Comisión, que en principio debería corresponder a un recorrido establecido y claro, se convierte, al menos para Price, en una errancia, en una deriva —las fronteras y las distancias se cuestionan, y cuestionan a quien tiene, al menos en teoría, la función de erigirlas—.

Tomando el título de la novela, podría hablarse de una peregrinación. Ese tipo de movimiento implica una direccionalidad transcendente, un encuentro con Dios. En el caso de la novela de Cárdenas, lo interesante es que la peregrinación, por un lado, acentúa lo inefable de lo trascendente —de ahí, quizás, lo transparente—, y, por otro lado, lo trascendente se encarna en aquello que, en principio, ocuparía, a lo sumo, el lugar de lo exótico —las singularidades de un pintor indio—. Al comienzo de la exploración, tanto para Price como para el resto de los acuarelistas, el trabajo que deben realizar no es artístico, sino que es considerado un «documento de ciencia» (Cárdenas, 2023: 27).

También podría pensarse el título con relación a Pandiguando, que será descrito como un pintor itinerante y un fugitivo. Ante la mirada extranjera, no cabría referirse a los desplazamientos de Pandiguando como peregrinaciones, puesto que no habría un punto de llegada trascendental. En cambio, sus desplazamientos serían errantes; el fugitivo se convierte en un enigma, en algo extraño que atrae a Henry Price y que, dada su inefabilidad, queda situado en un lugar fronterizo entre la vida y la muerte, entre lo real y lo irreal: «Es un fantasma, una suma de harapos arrancados a la imaginación popular» (Cárdenas, 2023: 32). Si se lo considera el fruto de las imaginaciones colectivas, entonces podría pensárselo como transparente. De ahí lo paradójico y lo imposible: quien retrata es, en realidad, fruto de la representación colectiva; por otro lado, Price, al formar parte de la Comisión, tendría, entre otros objetivos, el de representar lo irrepresentable —lo transparente—. Precisamente la deriva en la que entra Henry Price se origina por el deseo de representar lo irrepresentable; quiere pintar «el canto del pájaro que no sale representado en ninguna parte» (Cárdenas, 2023: 49), quiere llegar a la «pintura verdadera» (Cárdenas, 2023: 49), oponiéndose a lo que exige la Comisión, abstenerse a pintar «tipos». En suma, se dice en la novela sobre el proyecto de Henry Price: «Más que la forma le interesa el movimiento» (Cárdenas, 2023: 52). Es decir, busca una tarea imposible: fijar lo móvil. Al fijar ese objetivo instauro un punto trascendente al que se dirige, por más que sea, en rigor de verdad, inalcanzable, inefable.

La segunda parte, más breve y de título «El jardín de los presentes», traza un puente entre la primera parte y la final. Se trata de fragmentos breves, quebrados, sin puntuación, inquietantes, en donde se evoca de manera mística y trascendente aquello que aparece como inefable en la narración. Desde una lengua quebrada se reflexiona sobre la posibilidad de dar con el nombre secreto o de la capacidad de ver antes de que la percepción estuviera signada por cierta mirada, cierta intención, si se quiere.

La novela concluye cinco años luego de los viajes de Price y luego de las guerras que se extendieron por el territorio. De título «Tigre Negro. 1855», la narración aquí está centrada en un

abogado que busca liberar a Pandiguando y llevarlo a Bogotá para que así se una a la Comisión. Al llegar a la cárcel, se encuentra con dos hombres que responden a ese nombre. Luego de hacerles pasar una prueba, sin estar demasiado convencido, emprende el camino de regreso a Bogotá y, cuando llega a destino, en el desembarco se da cuenta de que ha perdido a su hombre. Finge haber sido agredido por Pandiguando y se crea así la versión de que Pandiguando es un asesino serial. El abogado va detrás de un asesino serial, que no es más que el producto de su mentira. Sin embargo, eso no impide que a los pueblos a los que llega haya asesinados y, al lado de los cadáveres, un papel con la firma de Pandiguando. Es interesante aquí observar cómo primero aparece la construcción de la otredad y del consecuente miedo, y recién luego, como producto de esa argucia, se produce una serie de hechos. O, para decirlo de otro modo, primero se construye al criminal para que luego los crímenes ya tengan una narración.

Del mismo modo en que, en la primera parte, se instaura lo trascendente e inefable como elemento imposible al que se dirige el personaje. Si en la primera parte aparece la imposibilidad de retratar lo transparente —el canto, lo verdadero, el movimiento—, en la tercera se habla de la inexistencia de los modelos reales. Así se observa cuando el abogado busca a Pandiguando y para que la gente lo ayude muestra su retrato: nadie dice reconocerlo. En la expedición que sigue los pasos del asesino serial, el llamado Tigre Negro, el abogado considera que persiguen una sombra.

Ese cuestionamiento de las fronteras entre el objeto y su representación culmina en una singular escena en donde los indios fugitivos, luego de eliminar a la expedición que venía tras los pasos de Pandiguando, observa cómo el tigre pinta a la tigra. Más que distancia se produce una fusión entre lo representado y quien lo representa. Luego, un grupo de hombres se reúne alrededor de una hoguera, como si en ese preciso instante, al final de la novela, comenzara el relato.

En la novela de Juan Cárdenas la pregunta por lo insólito y lo extraño se invierte: moverse tras los pasos de lo extraño, intentar nombrar lo otro termina por interpelar a quien lo nombra. De hecho, no hay que olvidar que, en un principio, como acto de fundación de la lógica discursiva, se configura un espacio trascendente que ordena los movimientos, les otorga un determinado sentido. Así se observan los efectos de la construcción de la alteridad: la alteridad, lo extraño, lo insólito se construye desde cierto lugar y con ciertos intereses —al respecto, la mentira del abogado, quien encarnaría la ley, es paradigmática—, y esos discursos tienen un impacto en la realidad.

Si para la ciencia, lo extraño aparece como un señuelo detrás del que puede moverse una Comisión con el objetivo de cartografiarlo, de fijar su sentido en una estructura mayor y preexistente, en caso del arte lo extraño aparecería como aquello sublime y trascendental, lo inefable que, como nunca puede ser alcanzado, inspira los movimientos —entre la errancia y el peregrinaje— de los personajes. Más que construir lo extraño como algo distante y, a la vez, cercano, en ese espacio propio de lo siniestro la novela de Cárdenas gira en torno al punto de partida discursivo, al lugar ocupado por el sujeto de enunciación, espacio desde el que se crean las figuras de la alteridad.

Lo invisible, lo inefable: entre la alteridad y el yo

En su trabajo sobre la traducción, Barbara Cassin (2016) sostiene que el universal siempre es el universal de alguien. El acto de nombrar, el orden del discurso no sólo produce una alteridad —que puede traducirse en las figuras del extranjero, el enemigo, el extraño, el loco—, sino

también, en el mismo acto, redefine determinada identidad —un “nosotros” que pretendería ser imparcial, universal—. Más que una afirmación que busca resolver y dar una respuesta, el postulado de Barbara Cassin funciona como una advertencia: resultaría necesario, frente a las afirmaciones universalistas, interesarse por el sujeto de la enunciación.

Por su parte, Mieke Bal advierte sobre el carácter semiológicamente deíctico de la palabra “otredad”, que, sin embargo, se hace pasar por término objetivo. Queda así oculto, detrás de los discursos de la “alteridad” o de la “otredad”, la figura del “yo”, sin la que cualquier diferencia quedaría abolida.

Es una de las primeras conclusiones a las que puede llegarse cuando se analizan las dos novelas: desde el discurso sobre la normalidad del psiquiatra Edward Price en la novela de Diego Muzzio hasta los objetivos de la Comisión en la novela de Juan Cárdenas se percibe, por un lado, el artefacto que supone la construcción y los efectos de lo universal. Por otro lado, se observa la manera en que las figuras de la otredad —el loco y el extraño—, su construcción desde diferentes discursos normativos —ciencia, psiquiatría o arte— producen efectos en la realidad, así como redefinen al “yo” que los sostiene. Incluso, el mismo “yo” aparece desdoblado, otro, alienado. Si jugamos con el apellido común que aparece en ambas novelas, puede decirse que construir y sostener la figura del “otro” implica un “precio” (*price*). Ese desdoblamiento, eso insólito que escapa y, al ser inefable, enloquece, produce la división subjetiva de cada sujeto —de ahí los desdoblamientos, el quiebre de la noción de identidad como un núcleo indiviso—.

Si seguimos lo postulado por Mieke Bal (2021), más que pensar en términos de “otredad”, quizás cabría hacerlo “como emblemas del movimiento general, dado que eso es lo que caracteriza el ámbito social” (Bal, 2021: 100). Así, por ejemplo, migración y locura están vinculadas —como lo están en ambas novelas, en donde los personajes se desplazan de un continente a otro, y en cada continente, desde el centro a las periferias—:

Las personas en cualquier de estas dos situaciones tienen que enfrentarse a las mismas formas de discriminación: la invisibilidad y la imposibilidad de participar. Lo que las une más fuertemente es la responsabilidad que la sociedad tiene con respecto a sus situaciones. La responsabilidad, tanto por la violencia que genera la locura como por la explotación colonialista que genera la migración, es un deber social, obligado por una ética a lo Spinoza (Bal, 2021: 101).

Esa responsabilidad, esa ética frente a la violencia se traduce en una pregunta que podemos señalar. ¿Qué elementos del contexto actual hacen que dos novelas publicadas tan diferentes y, a la vez, tan similares —sin mencionar, el apellido Price— se publiquen con escasos meses de diferencia? Las relaciones entre Europa y América del sur para pensar la locura, la ciencia y el arte; las figuras de lo extraño y de lo insólito; el desdoblamiento y la alienación son elementos con los que ambos escritores se interesan por una época distante de más de un siglo, pero que condice con la construcción de los Estados modernos en la región. Se trata de la época, como dice el narrador de la novela de Cárdenas, de la «guerra de las materias primas» (Cárdenas, 2023: 16) —la, digamos, muerte de los artesanos frente a la mercancía del capitalismo, que se relata en filigrana en la novela, no deja de ser también nuestra época, nuestra historia, nuestra región—. Esas construcciones discursivas implicaron el sostener y desarrollar las diferentes figuras de la otredad.

Si entendemos lo contemporáneo al estilo de Giorgio Agamben (2008) y de Lionel Ruffel (2016), caracterizado por una singular relación de cercanía y, a la vez distancia, con respecto al tiempo presente, podemos considerar que ambas novelas lo son, puesto que son inactuales: por fuera del tiempo, extemporáneas, con elementos clásicos —las novelas inglesas en Muzzio, las crónicas reales en Cárdenas—, las narraciones toman distancia con su tiempo para así pesquisar mejor los elementos que lo caracterizan. A su vez, con respecto a lo insólito, podría decirse que en la novela de Diego Muzzio el efecto de extrañamiento propio de lo siniestro está más vinculado con la noción de alteridad. Entendemos la alteridad aquí como esa lógica discursiva que, al naturalizar un “nosotros”, configura un lugar “monstruoso” —recordemos que etimológicamente la idea de monstruo da cuenta de aquello que muestra y visibiliza una norma; es decir, para que algo sea considerado monstruoso, al igual que la temporalidad de lo contemporáneo, debe distanciarse y, al mismo tiempo, acercarse a una norma—. Es interesante al respecto el panorama histórico propuesto por François Hartog (2021) en torno a la alteridad, situando su origen en la alteridad de los griegos, encarnada por los “bárbaros”, aquellos carentes de palabra. Por su parte, la trama imaginada por Juan Cárdenas apunta, más bien, a ese tercer lugar de la cultura que mencionan Bhabha y Rutheford (2006), en sus análisis: contra la idea de la diversidad cultural, Bhabha y Rutheford centran sus análisis en las figuras de la diferencia y, para hacerlo, desmontan las creaciones normativas propias de los discursos basadas en la diversidad.

Hay dos posturas en tensión con respecto a la “otredad”: si, por un lado, se busca o se pretende buscar la diversidad, la multiplicidad y cohabitación de culturas, por otro lado, al estilo de Bhabha y Rutheford, se cuestiona la pretensión de universalidad de lo diverso. Se pone aquí el acento en la diferencia, en el lugar desde el que se construye el sujeto de enunciación. Con respecto a este último punto, la novela de Cárdenas resulta paradigmática.

Es fundamental señalar el comienzo de la novela de Juan Cárdenas, la que cuestiona, en cierto sentido, el género mismo del tipo al que nos enfrentamos como lectores. El narrador habla de esgrimir una «fantasía irresponsable» (Cárdenas, 2023: 15), de relatar una «aventura» (Cárdenas, 2023:15), un «western» (Cárdenas, 2023:15) acerca de un humilde pintor de iglesias. El enigmático narrador —que luego se difumina a lo largo de la novela, aunque nunca del todo—, fruto de la holgazanería y lectura de unas crónicas reales, *Peregrinación de Alpha*, de Manuel Ancízar, despliega un texto que es al que se enfrenta el lector. No por nada, en las aventuras de Henry Price, se menciona al Quijote, quien enferma, suele decirse, de lectura. Lo que narra el libro, se advierte en un comienzo, es «familiar y ajeno» (Cárdenas, 2023: 16) —lo siniestro—. El libro mismo es siniestro y monstruoso, es un híbrido que escapa de las categorías tradicionales. Tampoco, entonces, podría calificárselo de insólito o extraño: es, más bien, una forma de cuestionar las etiquetas.

Bibliografía

- AGAMBEN, G., 2008, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris, Rivage poche.
- ANCÍZAR, M., [1850] 2023, *Peregrinación de Alpha*, London, Legare Street Press.
- BAL, M., 2021, *Lexicón para el análisis cultural*, Madrid, Akal.
- BHABHA, H. y RUTHERFORD, J., marzo de 2006, "Le tiers-espace", *Multitudes*, 26, pp. 95-107.
- CÁRDENAS, J., 2017, *El diablo de las provincias*, Cáceres, Periférica.
- , 2023, *Peregrino transparente*, Cáceres, Periférica.
- CARROLL, L., [1865] 2015, *Alicia en el país de las maravillas*, trad. es. de E. Valls Oyarzun, Madrid, Escolar y Mayo.
- CASSIN, B., 2016, *Eloge de la traduction. Compliquer l'universel*, Paris, Fayard Ouvertures.
- ESQUIROL, J., 2005, *Uno mismo y los otros. De las experiencias existenciales a la interculturalidad*, Barcelona, Herder.
- FREUD, S., [1919] 1999, "Lo ominoso", en *Obras completas. Volumen XVII*, trad. es. de J. L. Etcheverri, Buenos Aires, Amorrortu editores, pp. 215-251.
- , [1924] 2000, "La pérdida de realidad en la neurosis y la psicosis", en *Obras completas. Volumen XIX*, trad. es. de J. L. Etcheverri, Buenos Aires, Amorrortu editores, pp. 189-197.
- HARTOG, F., 2021, *Confrontations avec l'histoire*, Paris, Éditions Gallimard.
- LACAN, J., 1975, *Le séminaire. Livre III : Les psychoses*, Paris, Éditions du Seuil.
- MAZUREL, H., 2021, *L'inconsciente ou l'oubli de l'histoire*, Paris, Éditions La Découverte.
- MUZZIO, D., 2022, *El ojo de Goliath*, Buenos Aires, Editorial Entropía.
- PIGLIA, R., 2022, *Escenas de la novela argentina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora.
- RUFFEL, L., 2016, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Paris, Éditions Verdier.
- STEVENSON, R. L., [1886] 2004, *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hide*, Madrid, El País Aventuras.

PABLO LOMBÓ MULLIERT

Università degli Studi di Torino

Lo extraño familiar en el cuento *Guerra en los basureros* de Guadalupe Nettel

La obra narrativa de la escritora mexicana Guadalupe Nettel ha llamado la atención tanto de la crítica como de los lectores en general, debido a su indiscutible actualidad y calidad literaria. En particular, el volumen de cuentos *El matrimonio de los peces rojos* (2013) ha despertado gran interés puesto que contiene entre sus páginas elementos muy sugestivos y afines a las reflexiones contemporáneas sobre la identidad del ser humano en tanto tal, sobre la identidad femenina y sobre la naturaleza tanto de las relaciones sociales como de las relaciones entre los seres humanos y la naturaleza. Mediante la técnica del monólogo, Nettel recrea la manera en la que los personajes de sus cuentos conciben la realidad y la percepción en devenir que de sí mismos y de los demás van teniendo. Esta pluralidad de voces narrativas, de perspectivas que maduran, se robustece aún más gracias al común denominador que da unidad a los cinco cuentos, es decir, el vínculo casi indisoluble entre los protagonistas narradores y los animales con los que interactúan cotidianamente en ciertos momentos de sus vidas¹.

Este rasgo característico de los cuentos de *El matrimonio de los peces rojos* aparece expresado, condensado, en los epígrafes que la autora eligió como marco para sus narraciones: el primero de ellos, de Plinio el Viejo, subraya la diferencia intrínseca que existe entre la naturaleza humana y la naturaleza animal: «Todos los animales saben lo que necesitan, excepto el hombre»²; el segundo, de Gao Xingjian, completaría el anterior al reconocer que los seres humanos pueden llegar a comportarse como animales frente a situaciones dolorosas: «El hombre perte-

¹ La excepción que confirma la regla es el cuento “La serpiente de Beijing”, en el cual la identificación se establece entre el animal en cuestión y un personaje diferente del protagonista narrador.

² El volumen de cuentos se adjudicó el Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero en 2013 (el jurado estaba integrado por José Trillo, Enrique Vila-Matas, Ignacio Martínez de Pisón, Cristina Grande Marcellán, Samanta Schweblin, Marcos Giralte Torrente, Juan Casamayor y Alfonso J. Sánchez) con el título *Historias naturales*, pero fue publicado en abril de ese mismo año por la editorial madrileña Páginas de Espuma como *El matrimonio de los peces rojos*. El primer título original, claramente relacionado con una de las obras más conocidas de Plinio el Viejo, citado en el primer epígrafe, se mantuvo en la traducción inglesa (2015a); en francés se retomó el título de la edición española (*La vie de couple des poissons rouges*, 2015b) y en italiano se prefirió cambiarlo por *Bestiario sentimentale* (2018), que alude, si no directamente a la cultura clásica, sí a la tradición latina medieval derivada de ella.

nece a esas especies de animales que, cuando están heridas, pueden volverse particularmente feroces». La síntesis de ambos epígrafes conformaría el eje de los cuentos: ante el peligro, ante momentos de crisis, se establece un vínculo entre personajes y animales que difumina la oposición entre la razón y el instinto, como la misma Nettel ha subrayado en diferentes entrevistas:

Los seres humanos —afirma la escritora— estamos muy sometidos por la dictadura de la razón. La razón es la que va a organizarlo todo, la que nos va a decir siempre qué hacer; las decisiones las tomamos en función de la razón y de lo que debería ser. Y le tenemos miedo a nuestro instinto, a nuestra ferocidad, a lo que los neurocientíficos llaman el “cerebro límbico”, que te hace actuar, que te saca el chorro de adrenalina y te vuelve feroz (Freira, 2014: en la red)³.

Sin embargo, como se verá más adelante, en estos cuentos también queda de manifiesto la oposición entre ciertas certezas que tienen los personajes y su desmoronamiento: lo demás, parecería, no merece ser narrado, pues los seres humanos solo se diferencian de los animales cuando no están heridos.

Una parte de los estudiosos que se han ocupado de la interconexión que explora Nettel en sus cuentos advierte en ella un fuerte simbolismo, un mecanismo metafórico mediante el cual se establecería un paralelismo entre los rasgos identitarios de los personajes y los comportamientos de los animales con los que conviven. Siguiendo esta interpretación, los personajes de los cuentos podrían llegar a comprender mejor las propias identidades, llevando a cabo un proceso de personificación de lo animal y despersonificación de lo humano, según observan Maikel Ramírez y Ana María Ramírez (2019):

Esta despersonificación, por descontado, resulta de la iluminación de áreas de la personalidad que habían permanecido desapercibidas para los personajes. El mecanismo conceptual de despersonificación, por consiguiente, implica un mayor entendimiento de sus deseos y de quiénes son, aspectos que pueden ser aglutinados en el concepto simple de identidad personal. En medio de las situaciones conflictivas de las historias contenidas en el volumen de cuentos [...] los animales y el microorganismo hacen ostensible o, para decirlo de diferente manera, proporcionan un modelo conceptual de cómo los personajes se perciben a sí mismos (Ramírez y Ramírez, 2019: 104).

Sin embargo, en esta interpretación que reconoce la animalización, la degradación de los personajes a un no mejor identificado nivel inferior de la existencia, pervive un ordenamiento de lo humano por encima de lo animal que no tiene ninguna relación con los presupuestos de los cuentos, cuya autora, por el contrario, según observa Francisco Javier Hernández Quezada, «focaliza su atención en la variable animal sin considerar los prejuicios excluyentes del pasado, consistentes en la reiteración de la supremacía humana» (Hernández Quezada, 2017: 76).

Debido, precisamente, a este cuestionamiento de la hegemonía humana, el mismo Hernández Quezada ha acuñado el término “post-bestiarismo” para englobar en un conjunto ge-

³ Palabras reproducidas por la periodista cultural argentina Silvina Freira (2014) en su entrevista para *Página 12* (en línea).

nérico particular estos textos de Nettel y algunas obras de los también mexicanos Bernardo Esquinca y Ricardo Guzmán Wolffer⁴. Compartiendo esta lectura, Isabelle Wentworth llega incluso a plantear que la escritora mexicana plasma en sus obras la representación literaria del fenómeno neurofisiológico conocido como simulación corporizada (*embodied simulation*), mediante la que se crearía una intersubjetividad, más o menos consciente, en la que se reflejan recíprocamente lo humano y lo no humano; una intersubjetividad basada no en una metáfora o símbolo, sino en la identificación real⁵. Los cuentos de Nettel, según la estudiosa estadounidense, exploran una particular intersección entre la ciencia cognitiva, los estudios animales y el post-humanismo, puesto que en cada uno de ellos se entreteje lo mental, lo corporal y la alteridad no humana en un entramado carente de jerarquías (Wentworth, 2021: 241).

En el cuento “Guerra en los basureros”, el protagonista narrador trata de exponer la conclusión a la que ha llegado a lo largo del tiempo sobre la génesis del hábito, relacionado con su «naturaleza profunda», que lo caracteriza. Se trata de un entomólogo y profesor de biología que, cuando entra en un laboratorio o en las aulas de clase, casi siempre prefiere acomodarse en las esquinas, y cuando camina por la calle, se mueve con mayor seguridad si está cerca de una pared. Mediante su monólogo, el narrador expresaría la intuición de la simulación corporizada impresa en sus músculos, en sus movimientos y en su identidad, aunque no logre identificarla o racionalizarla por completo: «Recuerdo perfectamente la sensación de libertad —dice— que me causaba moverme sin ser visto ni escuchado por aquella casa y sospecho que de ese tiempo proviene la costumbre de caminar al ras de los muros» (Nettel, 2013: 28). Como en los demás relatos del volumen, la conexión o empatía, en este caso, entre el personaje y las cucarachas nace y se desarrolla en un momento particular de su vida con fuertes tensiones emocionales, es decir, el final de su infancia, marcado por la temporada que le obligan a pasar en la casa de su tía materna como consecuencia de la separación de sus padres; una casa, recuerda el narrador protagonista, «muy diferente del lugar en el que yo había nacido y pasado once largos años de mi vida» (Nettel, 2013: 24).

A excepción de lo que sucede en el primero de los cuentos, que lleva el mismo título del libro, todos los personajes de este “post-bestiarlo” «andan transmigrando de un lugar a otro», como ha afirmado la misma Nettel, y experimentan «esa sensación de no pertenecer a ningún lugar. Esa sensación de desarraigo que uno tiene cuando te cortan las raíces» (Sánchez Cervantes, 2019: en la red). El viaje, el desplazamiento hacia realidades nuevas y diferentes —acaso familiares, pero, de cualquier manera, extrañas—, con la consecuente sensación de extranjería que conlleva, propicia una crisis identitaria, una herida en la concepción que de sí mismos tienen los personajes, y es entonces, desde ese estado, cuando los personajes de Nettel des-hegemonizan lo humano y establecen una identificación entre sí mismos y los animales que los rodean. Sin embargo, este proceso interior forma parte de un entramado mucho más amplio de re-significaciones de la realidad. El ejemplo más claro de ello es, me parece, “Guerra en los

⁴ Véase también su artículo “Rasgos y características de un postbestiarlo mexicano. Los casos de Ricardo Guzmán Wolffer y Bernardo Esquinca” (Hernández Quezada, 2001: 31-46).

⁵ “*Natural Histories* depicts a human-nonhuman embodied resonance that moves between linguistic, narratological and characterological levels, demonstrating how what is variously called kinesthetic empathy, embodied simulation or embodied resonance can be encoded in fictional narrative”; “The stories present not just a representation of our animalistic natures, an echo of humanity’s primitive evolutionary past, but a portrayal of how our embodied minds elide the boundaries between self and other, human and animal” (Wentworth, 2021: 244 y 248).

basureros”, puesto que en él se «matiza el papel sociohistórico de los hombres y las mujeres, y abrevia la extrañeza de los seres no humanos» (Hernández Quezada, 2017: 77); al recordar sus vivencias de aquel particular momento de su vida determinante para la configuración de su identidad, el narrador también va presentando una serie de oposiciones entre lo familiar y lo extraño, mediante las que fue descubriendo y re-significando la complejidad de la realidad y de las relaciones sociales de la gran ciudad en la que vive: la Ciudad de México.

El protagonista del cuento recuerda que la inestabilidad y la tensión que había vivido en el ambiente familiar fueron el germen de su aislamiento posterior, ya que

las peleas y los gritos de mis padres habían tenido en mí el efecto de una perforadora: cualquier información que no fuera indispensable para mi sobrevivencia, como las divisiones con punto decimal y las monocotiledóneas gramíneas, se filtraba por las grietas de mi averiada cabeza para perderse sin remedio en el olvido (Nettel, 2013: 24).

Tras la separación efectiva de sus padres, ya en su nuevo ambiente, la casa de su tía, la tendencia al aislamiento se acentúa, no solo por la acogida que recibe, con una mezcla de lástima por la situación de sus padres y de aprehensión por la forma en la que lo habían educado, sino también porque tanto en la casa como en la nueva escuela a la que lo inscribe su tía el personaje descubre abruptamente el lugar que ocupa en la escala social: «a medio camino entre la casta de las sirvientas y los miembros de la familia» (Nettel, 2013: 26). A partir de ese momento, el protagonista decide llevar una existencia al margen de la que conducen sus parientes bienestantes, a cuyo estilo de vida no quiere ni logra adaptarse.

Al comportarse así, «como un espectro cuya vida transcurre de manera paralela, sin que nadie venga a interrumpirla» (Nettel, 2013: 27), el personaje del cuento crea las condiciones para encontrarse con lo otro también marginal y reconocer su predisposición para identificarse con ello:

Una de esas madrugadas en que bajé a la cocina con la intención de servirme un vaso de leche descubrí una *cucaracha* enorme, color marrón muy oscuro, detenida junto a la alacena. Me pareció que aquel *insecto* me miraba y en sus ojos reconocí la misma sorpresa y desconfianza que yo sentía por él. Acto seguido, *se echó a correr atolondrado*, hacia todas partes. Su nerviosismo me dio asco y, al mismo tiempo, me produjo una sensación familiar. ¿O fue acaso la sensación de familiaridad la que me produjo el rechazo? No sé decirlo (Nettel, 2013: 28).

La reacción del personaje al advertir cierta semejanza con la cucaracha refuerza aún más la identificación: «Lo cierto —añade más adelante— es que dejé el vaso sobre la mesa y *corrí despavorido* hasta mi cuarto pero no pude dormir» (Nettel, 2013: 28). En este pasaje Nettel puso particular atención para reflejar la similitud entre el comportamiento humano y el comportamiento no humano: la reacción inmediata, instintiva, del personaje se expresa con el pasado indefinido del verbo “correr” y el participio con valor modal *despavorido* para retomar sintácticamente la acción que pocos instantes antes había llevado a cabo la cucaracha, expre-

sada con la perífrasis “echarse a correr” y el participio “atolondrado”.

Aunque años más tarde el protagonista del cuento se convierta en un entomólogo sin los prejuicios de su infancia, cuando se verificó aquel primer encuentro y aquella primera identificación con los insectos persistía en su mentalidad el rechazo convencional de la cultura occidental hacia las cucarachas, asociadas con la suciedad y lo repulsivo. Por este motivo, tras la reacción instintiva de huir, el protagonista vuelve a la cocina para matar a la cucaracha y tratar de deshacer el vínculo que acababa de establecerse entre ambos. Se desencadena así la infestación paulatina y silenciosa de la cocina. La invasión de cucarachas se convierte para la sirvienta de la casa, Isabel, en una oportunidad para demostrar su absoluta “lealtad a la familia” y obtener un mayor reconocimiento por parte de sus patrones, aunque no se verifique ningún cambio sustancial en su condición social. Demostrando su compromiso por la causa de sus empleadores, Isabel llega incluso a plantear una solución, digamos, creativa, extrema y repugnante, que los miembros de la familia acabarán aceptando positivamente: capturar e ingerir a las cucarachas en lugar de combatir las con las trampas e insecticidas que no habían dado grandes resultados.

Para el narrador del cuento, en cambio, la guerra contra los insectos representa una oportunidad para superar su aislamiento frente a la familia que lo había recibido, olvidando momentáneamente su condición marginal de hijo de padres separados: «La ingesta de cucarachas —recuerda el protagonista— no sólo nos ayudó a terminar con la plaga sino que fomentó la amistad entre nosotros» (Nettel, 2013: 32). Mediante la lucha sin cuartel, en la conciencia del personaje se reestablece el orden hegemónico que jerarquiza lo humano por encima de lo animal y se rompe la identificación con los insectos, con lo familiar pero repugnante, que había comenzado a gestarse en su personalidad. El protagonista experimenta en este breve periodo de su vida una nueva identificación, una nueva y consciente simulación corporizada que lo lleva a adoptar el comportamiento que su tía se esperaba de él y a adquirir los modales de sus primos bienestantes.

Vencida la batalla contra las hordas de cucarachas, el orden doméstico se reestablece, pero precisamente en ese momento irrumpe en la vida del protagonista una segunda crisis emocional, una herida aún más profunda que la separación de sus padres, con la que se desmoronará la serenidad hegemónica recién adquirida: su madre aparece por primera vez en la casa para despedirse de él, puesto que será ingresada en una clínica psiquiátrica. Esta separación, la pérdida de la madre, representa para el personaje del cuento un golpe demasiado fuerte para su edad, a caballo entre la infancia y la adolescencia, porque

por más adaptado que estuviera a esa nueva familia, era a ella a quien pertenecía y era con ella con quien deseaba vivir. En un tono de voz muy bajo, un tono de confidencia, le hablé de mis primos, de lo espantoso que era viajar con ellos en el camión de la escuela, exageré todo lo que pude las condiciones en las que vivía para que me llevara a su estudio, a la clínica o a donde fuera. Le prometí ocuparme de ella y, por toda respuesta, recibí el calor de su aliento alquitranado (Nettel, 2013: 33).

Con esta nueva y más demoledora crisis, el narrador vuelve a sentirse como se había sentido al llegar a la casa de sus tíos, o incluso peor. Aquella noche, después de enterarse de la

noticia, el protagonista recuerda, para concluir su monólogo, que la única compañía que tuvo en ese momento «fue la de una cucaracha muy pequeña que permaneció toda la noche junto al buró de la esquina. Una cucaracha huérfana, probablemente asustada, que no sabía hacia dónde moverse» (Nettel, 2013: 34). El sentimiento de orfandad compartido vuelve a poner en marcha el proceso de des-jerarquización de lo hegemónico para establecer, definitiva e indisolublemente, la identificación entre las cucarachas y el personaje que, mediante la simulación corporizada, llegará a imprimir en sus movimientos y en su personalidad los gestos característicos de estos insectos.

En la parte central del relato, cuando el narrador se encuentra por primera vez cara a cara con una cucaracha en medio de la noche y la mata, el personaje de Clemencia, la madre de la sirvienta que también vive en la casa, toma la palabra por primera vez para predecir la inminente invasión de cucarachas a la que tendrán que prepararse. Con un gesto extraño a los ojos del protagonista y pocas palabras, el personaje de Clemencia demuestra tener una sensibilidad y una sabiduría ajenas a las convenciones:

—Si no la levantas y te deshaces de ella —me dijo—, vendrán a buscarla sus parientes.

La anciana se inclinó con suavidad y recogió con la mano el cadáver de la cucaracha para envolverlo en una servilleta. Había algo solemne en su actitud, como de quien lleva a cabo un ritual mortuario (Nettel, 2013: 28).

Más adelante, en plena lucha para erradicar la infestación de la casa, la misma Clemencia volverá a sorprender al protagonista del cuento con otra de sus particulares reflexiones:

—Estos animales fueron los primeros pobladores de la Tierra y, aunque el mundo se acabe mañana, sobrevivirían. Son la memoria de nuestros ancestros. Son nuestras abuelas y nuestros descendientes. ¿Te das cuenta de lo que significa comérselas?

Clemencia no bromeaba al preguntar esto. La cuestión del parentesco le parecía imponderable (Nettel, 2013: 33).

Sin embargo, a pesar de haber considerado estafalarias las ideas de aquella mujer durante su infancia, el narrador reconocerá años más tarde que «esas dos mujeres [Clemencia y su hija Isabel, la sirvienta], me enseñaron más cosas de las que aprendí en todo el año escolar» (Nettel, 2013: 24). Por ello, a la luz del proceso de re-significación de la realidad que se produce en el interior del protagonista del cuento, el reconocimiento de la sabiduría de una sirvienta y de su madre anciana equivale también a una des-jerarquización de los modelos educativos convencionales que permite la apertura hacia formas alternativas de concebir y entender la realidad diferente de los modelos preexistentes.

Identificarse con lo no humano o asimilar el conocimiento no ortodoxo se plantean como una respuesta ante las arbitrariedades de lo hegemónico; esto conlleva la posible deconstrucción de todo lo que está dentro de las normas, entendiendo lo normal como lo establecido culturalmente por convenciones sociales, mediante la re-significación de lo extraño familiar que está al alcance de la mano. El proceso, más o menos consciente, que se lleva a cabo en la

interioridad de los personajes que habitan este “post-bestiarío” de Guadalupe Nettel se produce cuando viven situaciones de crisis, de elevadísima tensión emocional, que propician la identificación con lo animal, para dar cabida a la aceptación de lo marginal en la propia identidad y en el propio entorno como parte de una alternativa al modelo preexistente. Por este motivo, los cuentos de *El matrimonio de los peces rojos* representan una invitación para que los lectores también reflexionemos sobre la manera en la que habitamos y nos relacionamos con el mundo, con el fin de reducir los dominios de la exclusión y de la soledad que campean en nuestras sociedades.

Bibliografía

- FREIRA, S., 7 de enero de 2014, "Guadalupe Nettel y *El matrimonio de los peces rojos*, su nuevo libro", *Página 12*, en <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-31003-2014-01-07.html>> (07 de enero de 2014).
- HERNÁNDEZ QUEZADA, F. J., 2017, "*El matrimonio de los peces rojos*: el vínculo humano-animal", *Secreto General*, 15.24, pp. 71-79.
- , 2001, "Rasgos y características de un postbestiario mexicano. Los casos de Ricardo Guzmán Wolffer y Bernardo Esquinca", *Gramma*, 25.53, pp. 31-46.
- NETTEL, G., 2013, *El matrimonio de los peces rojos*, Madrid, Páginas de Espuma.
- , 2015a, *Natural Histories*, trad. in. de J. T. Lichenstein, New York, Seven Stories Press.
- , 2015b, *La vie de couple des poissons rouges*, trad. fr. de D. Valentin, Paris, Buchet Chastel.
- , 2018, *Bestiario sentimentale*, tra. it. de F. Niola, Roma, La Nuova Frontiera.
- RAMÍREZ, M. y DÍAZ, A., 2019, "Personificación y despersonificación en la identidad de los personajes en *El matrimonio de los peces rojos* (2013) de Guadalupe Nettel", *Contexto*, 23.25, pp. 96-107.
- SÁNCHEZ CERVANTES, G., 2019, "Guadalupe Nettel. Mirar desde el cuerpo", *Gatopardo*, <https://gatopardo.com/reportajes/guadalupe-nettel/> (24 de enero de 2019).
- WENTWORTH, I., 2021, "Embodiment and the Animal in Guadalupe Nettel's *El matrimonio de los peces rojos*", *Catedral Tomada*, 9.16, pp. 239-277.

MARÍA ELIZABETH NUÑO PLASCENCIA

Universidad Complutense de Madrid

“Salva el mar Caribe”: la amenaza ecopolítica en *La mucama de Omicunlé* de Rita Indiana

Introducción

Salvar el mar Caribe, en esto se podría sintetizar la misión del protagonista de *La mucama de Omicunlé*, novela de la escritora antillana Rita Indiana Hernández (2015). El empleo del verbo ‘salvar’ implica la existencia de una entidad amenazada, en este caso el mar Caribe. En la novela, la amenaza se cierne sobre la isla La Española, territorio que divide a República Dominicana y Haití; y es consecuencia de una mala decisión en materia política y ambiental, regida por un interés capitalista. La obra de Rita Indiana ofrece una perspectiva única al presentar un escenario donde la manipulación del pasado es una realidad factible. En este futuro distópico se exploran las implicaciones de viajar en el tiempo para influir en las decisiones de los dirigentes políticos. Particularmente relevante es la advertencia sobre los riesgos ambientales asociados con el almacenamiento de armas biológicas en áreas vulnerables a fenómenos naturales.

A través de una lectura ecocrítica, lo que se intenta demostrar en este trabajo es que la ‘amenaza’ responde a una problemática ecopolítica; es decir, el daño al medioambiente está ligado a las decisiones de quienes disponen de poder político. Como punto de partida, este estudio retoma dos artículos que aportan indicios hacia una lectura ecocrítica de la novela *La mucama de Omicunlé*. No obstante, el interés particular de este análisis es identificar los elementos que coinciden con los componentes de un posible colapso ambiental.

Estudios previos

La mucama de Omicunlé, el texto de Rita Indiana más estudiado por la crítica, ofrece una multiplicidad de lecturas desde distintas teorías y metodologías. Algunos estudios exploran aspectos religiosos (Humphrey, 2016), discursos contrahegemónicos (Maillo Pozo, 2019), corporalidad (Vera Rojas, 2012), ecofeminismo (Mercier, 2022), o facetas *queer* (Figueroa y Martínez-Hernández, 2021), entre otros. En este trabajo, dado su enfoque específico en ecocrítica, «estudio de la relación entre la literatura y el medio ambiente físico» (Glottfelty, 2010: 54), se

mencionan únicamente dos artículos que ofrecen una perspectiva significativa para una lectura de este tipo.

El artículo que hasta el momento aporta mayores indicios de las intersecciones entre literatura y medioambiente es *Ecologías queer caribeñas y capitalismo del desastre en La mucama de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana de Sebastián Figueroa y Lina Martínez-Hernández (2021). Estos autores realizan una lectura desde el enfoque de la ecología *queer* aplicado a *La mucama de Omicunlé*. La mira se centra en la relación sexualidad-medioambiente y examinan a los personajes transgéneros, los rituales afrocaribeños y los animales mágicos en el contexto del Caribe:

[...] en donde la explotación histórica de la naturaleza se cruza con la potencialidad de este espacio insular para cuestionar las lógicas del capitalismo del desastre e imaginar formas disidentes y alternativas de experimentar el cuerpo, la sexualidad y la defensa del medio ambiente (Figueroa y Martínez-Hernández, 2021: 391).

En síntesis, este artículo aborda la actitud de los personajes disidentes, el cambio de cuerpo, la sexualidad, el cuidado a la naturaleza y, sobre todo, la relación que tienen con el medioambiente las minorías marginadas. Estos autores se concentran en la estructura temporal de la novela para inferir el posible origen de la crisis ambiental actual del Caribe:

La novela nos ofrece una ventana hacia al pasado por medio de los viajes temporales de Acilde y Argenis, mostrándonos la violencia social y ambiental resultante de la industrialización del país llevada a cabo por Trujillo a principios del siglo XX o los efectos tempranos de la colonización española en el siglo XVI (Figueroa y Martínez-Hernández, 2021: 394).

Estos autores expresan la posibilidad de una relación entre la crisis ecológica actual de las islas del Caribe y la violencia de la colonización al simbolizar al mar Caribe como portal al pasado y como espacio tentacular o punto de simbiosis radical entre culturas y naturalezas (Figueroa y Martínez-Hernández, 2021: 394). Aquí conviene agregar que la idea de una relación entre la crisis ecológica actual y la colonización en el siglo XVI coincide con lo que otros especialistas sobre el Caribe han referido. Por ejemplo Juan Carlos Quintero Herencia sostiene que:

El agua termina exponiendo la circunstancia colonial de la isla como una condición de expropiación y objetivación extrema. El extrañamiento de la verosimilitud geográfica cede ahora para hacer de los cuerpos de agua isleños signos de la condición y del daño contemporáneo de la isla (Quintero Herencia, 2016: 221-222).

Asimismo, Greg Garrard, reconocido estudioso de la ecocrítica anglo-norteamericana afirma que «las islas han sido escenas de crímenes ecológicos por miles de años» (en Ferrer Medina, 2012: 94). Y Ferrer Medina apunta que «la mayor contribución que puede hacer una crítica ecológica que tenga como lugar de enunciación Latinoamérica o, mejor aún, el Caribe,

es tomar en cuenta las circunstancias históricas y coloniales que facilitaron el sistema capitalista» (Ferrer Medina, 2012: 98).

Otro punto que tocan Figueroa y Martínez-Hernández es la construcción imperialista del Caribe como un paraíso del capitalismo blanco, heterosexual y monocultural; argumentan que «los modos de explotación de la sociedad y la naturaleza que han transformado al Caribe en un laboratorio de experimentación capitalista desde la colonia en adelante» (Figueroa y Martínez-Hernández, 2021: 394) los conducen a cuestionar las estrategias textuales de Rita Indiana. El análisis se relaciona con el concepto de Naomi Klein (2007) de ‘capitalismo del desastre’ y que en estudios posteriores Klein refiere al Caribe como un «experimento sin terminar» (Klein, 2018: 28). Si bien Figueroa y Martínez-Hernández utilizan estas ideas para proponer un debate en torno a las ecologías *queer* caribeñas, desde las teorías ecocríticas se pueden cuestionar aún más las condiciones por las que las fuerzas hegemónicas del capital acceden a nuevas formas de acumulación a costa del desastre que pueden provocar en el futuro.

En esta misma línea, estos autores apuntan a la ‘máquina capitalista’ como la culpable de la crisis ambiental y lo sustentan a través del personaje de Giorgio, quien incumple la misión encomendada por Olokun al elegir su beneficio personal por encima de la posibilidad de salvar al mar Caribe. En otras palabras, Giorgio elige los factores que lo llevarían a quedarse en una realidad temporal con Linda, a costa del ecocidio que acontecerá en un futuro cercano y del que es consciente. En ese sentido, estos autores señalan como culpables del desastre ambiental a las masculinidades y al capitalismo. Afirman que la novela articula la construcción de una masculinidad en crisis con la fallida promesa capitalista en un país marcado por la inseguridad climática. A su vez, ubican como ejemplo de una masculinidad fallida al personaje de Argenis que, entre otros elementos, es consumidor de cocaína y pornografía.

Al llegar a este punto conviene aclarar que si bien el artículo de Figueroa y Martínez-Hernández explora algunos aspectos que se pueden retomar en vista de una lectura ecocrítica, sus aportaciones se enmarcan de forma singular en la ecología *queer*:

Creemos que la novela de Indiana recupera el mar y la crisis de los ecosistemas costeros no sólo para cuestionar el capitalismo extractivo en República Dominicana, sino que también para visibilizar las prácticas disidentes que emergen de grupos humanos y no humanos marginados. Esto se expresa en el carácter líquido de la novela, la cual atraviesa diferentes estratos sociales, sexuales y ecológicos para mostrar tanto la violencia del colonialismo y el capitalismo como la resistencia de aquellas minorías que habitan los precarios espacios de la vida en el Caribe (Figueroa y Martínez-Hernández, 2021: 397).

Por su parte, Claire Mercier, en *El agua como cuerpo común: hidrofeminismos en tres distopías latinoamericanas recientes* (2022), analiza *La mucama de Omicunlé* a la par que las novelas *El ojo y la flor* (2019) de la argentina Claudia Aboaf y *Aún el agua* (2019) del colombiano Juan Álvarez, desde una mirada ecofeminista, partiendo del concepto de hidrofeminismo. Su argumento es que estas distopías abordan el agua como cuerpo común desde textualidades hidrofeministas. A diferencia del estudio de Figueroa y Martínez-Hernández que concentran la amenaza en el capitalismo como sistema, Mercier percibe el riesgo en las políticas neoliberales y en específico en las políticas extractivistas, siguiendo las ideas de Kauffer Michel (2018) sobre extractivismo.

Un punto en el que convergen ambos estudios es al considerar al mar Caribe como portal hacia la violencia de la colonización: «es también el mar que se tiene que entender en la obra como un portal entre distintos momentos de la historia del Caribe, todos marcados, como se vio anteriormente, por un extractivismo colonial» (Mercier, 2022: 146). Sin duda, la estructura temporal de la novela de Rita Indiana propicia una multiplicidad de interpretaciones y vías de análisis. Resulta relevante destacar los saltos en el tiempo como portal entre distintos momentos de la historia del Caribe, mas no únicamente por el carácter simbólico del puente que conecta con la violencia de la colonización que señalan estos investigadores, sino que se podría argumentar además que los saltos en el tiempo, intercalados en la estructura de la novela, pueden representar una llamada de atención sobre la posibilidad de una segunda oportunidad para tomar mejores decisiones en materia política y ambiental que no culminen con el ecocidio.

El mar Caribe

Rita Indiana publica *La mucama de Omicunlé* en 2015, mas la trama se sitúa en un futuro no tan lejano, el año 2027. Por medio de metáforas, la autora devela una distopía en la que la contaminación ha transformado el color y la textura del mar, perdiendo su tono azul turquesa, característico de la región caribeña: «cuando el mar todavía era el espejo del cielo y no un chocolate contaminado» (Hernández, 2015: 63). Las descripciones sobre el mar concuerdan con episodios de la realidad como el accidente de la plataforma Deepwater Horizon, en 2010 en el Golfo de México, uno de los derrames de petróleo más grandes de la historia, con un impacto devastador en el ecosistema. Y así como en 2010 murieron miles de animales marinos, en el 2027 distópico de Rita Indiana ocurre una hecatombe parecida:

Sus ojos habían visto en el Golfo de México lo que las redes subían a bordo tras afeitar de vida millas de suelo marino. Al retirar la pesca útil, eran devueltos al mar los cadáveres de miles de peces demasiado pequeños para ser consumidos, delfines, tortugas y pedazos de coral suficientes para levantar un castillo, producto de la demolición de un ecosistema ya sin recursos para regenerarse (Hernández, 2015: 138).

Las imágenes que la autora de *La mucama de Omicunlé* utiliza para representar los espacios acuíferos son degradantes y catastróficas, y se dan desde un punto de no retorno. En la realidad, la posibilidad de una oportunidad para salvar un ecosistema con un daño con las dimensiones descritas en la novela es débil, por no decir casi imposible; por ello, la sentencia inscrita en la novela remarca «un ecosistema ya sin recursos para regenerarse» (Hernández, 2015: 138). Así pues, en la línea temporal de la novela que transcurre en 2027 no es posible resarcir el daño; no obstante, en las líneas temporales del pasado se abre la puerta a otras posibilidades que protejan al medioambiente. Los saltos en el tiempo de la novela configuran una estructura narrativa compleja que crea una tensión no resuelta hasta el final: ¿lograrán salvar al mar Caribe del desastre ambiental de 2027?

Territorio y frontera

En la novela se describe la ciudad de Santo Domingo en la que la contaminación ha modificado las relaciones entre los seres vivos, convirtiendo el entorno mismo en un espacio con falta de libertades, con vigilancia masiva, con desigualdad y con una ausencia extrema de valores humanitarios. Por ello, leemos, ya en las primeras páginas:

Acilde activa en su ojo la cámara de seguridad que da a la calle y ve a uno de los muchos haitianos que cruzan la frontera para huir de la cuarentena declarada en la otra mitad de la isla.

Al reconocer el virus en el negro, el dispositivo de seguridad de la torre lanza un chorro de gas letal e informa a su vez al resto de los vecinos, que evitarán la entrada al edificio hasta que los recolectores automáticos, que patrullan calles y avenidas, recojan el cuerpo y lo desintegren (Hernández, 2015: 11).

En el mismo capítulo se describe la caza de migrantes haitianos; por ejemplo, una mujer que huye de una muerte fulminante y se esconde sin éxito antes de que las máquinas la devoren. Ante este contexto de deshumanización y degradación ambiental paralelas, no resulta extraño que algunos estudiosos califiquen esta novela como ecodistopía (Mercier, 2022), *climate fiction*, *cli-fi*, o incluso como una trama de conspiración ecopolítica (Figueroa y Martínez-Hernández, 2021). Hay que tomar en cuenta que «el poder político busca sujetos sumisos y controlados, y el miedo ha actuado específicamente como fundamento de poder en la Modernidad» (Font Oporto, 2022: 67). El miedo, en la novela de Rita Indiana, se hace presente en la isla como medida de control sobre los habitantes de ambos lados de la frontera.

Problemática ecopolítica

Vale la pena señalar que la obra objeto de análisis se publicó antes de la pandemia por covid-19; no obstante, algunas de las descripciones sí corresponden y anuncian lo que ocurrió durante la emergencia sanitaria mundial: las cuarentenas, el patrullaje en las calles, los controles y el miedo social en torno al virus, por mencionar algunos elementos. El virus en la novela de Rita Indiana es una consecuencia más de la catástrofe ambiental provocada a partir de que el presidente Said Bona accediera a almacenar armas biológicas venezolanas en República Dominicana las cuales, tras el maremoto de 2024, se dispersaron en el mar Caribe, «desaparecieron especies completas en cuestión de semanas. La crisis ambiental se extendió hasta el Atlántico» (Hernández, 2015: 114). Este ejemplo, de una problemática ecopolítica, es una muestra de que el daño ambiental trae consigo, además, un daño social. Es decir, el ecocidio del mar impactó en las medidas de control de la población, al grado de deshumanizar a la sociedad.

En la magnitud en la que el mar está degradado, también la sociedad de República Dominicana lo está; no hay respeto a la vida, no hay compasión por los enfermos y no hay cooperación entre Estados. La isla está dividida: mientras en Haití padecen la cuarentena, en República Dominicana hay vigilancia por medio de máquinas donadas por China «para aliviar en algo las terribles pruebas por las que pasan las islas del Caribe tras el desastre del 19 de marzo» (Hernández, 2015: 12), en otras palabras, para exterminar a cualquier persona que porte el virus.

Emergencia climática

Font Oporto enumera los componentes del colapso global: «el caos climático, la crisis de recursos energéticos y de materiales, y la pérdida de biodiversidad» (Font Oporto, 2022: XX-XXI). Estos elementos están presentes en *La mucama de Omicunlé*. En primer lugar, aunque la zona del Caribe es vulnerable a fenómenos naturales como el tsunami, no de la magnitud como el que se describe en la novela. Lo anterior puede motivar una serie de cuestionamientos, por ejemplo: el caos climático ¿es natural? o ¿es fabricado? El personaje del presidente Said Bona apoya la idea de una conspiración geopolítica; este «se esmeraba en culpar a los Estados Unidos y a la Unión Europea de haber fabricado el tsunami con el fin de desestabilizar la región» (Hernández, 2015: 114).

En segundo lugar, la pérdida de biodiversidad se aprecia en la línea temporal en la que se desarrolla la historia de Giorgio. Este escribe «la palabra coral en el buscador y una página con la lista de corales desaparecidos durante el tsunami de 2024 apareció en la pantalla» (Hernández, 2015: 139); ejemplo del potencial de la novela para representar la emergencia climática.

La emergencia climática en el Caribe ha ido escalando. La académica puertorriqueña Paravisini-Gebert no solo vincula el estado de crisis climático del Caribe con su origen en la explotación colonial, sino que sostiene que en el siglo XX se aceleró con la reconversión de las economías agrarias en servicios turísticos e industrias extractivas, las cuales han destruido hábitats costeros ricos en biodiversidad (en Figueroa y Martínez-Hernández, 2021: 396). Por tanto, si en los siglos XVI, XVII y XVIII la amenaza ambiental era el sistema de plantación, en la actualidad se señala al sistema capitalista y en ello tienen parte las políticas extractivistas.

Resulta relevante comprender la asimetría social, política y ambiental entre el Norte Global y el Sur Global, pues en una gran lista de países de América Latina y el Caribe el extractivismo es promovido por los gobiernos como progreso, porque puede generar crecimiento económico a corto plazo y atrae a la inversión extranjera; sin embargo, el coste real se traduce en deforestación, contaminación y degradación, al punto de arruinar ecosistemas y vulnerar la calidad de vida de los humanos y seres vivos no humanos, como puede observarse en la obra de Rita Indiana.

La desigualdad actual no es sólo reflejo de un mundo donde la ideología neoliberal consiguió volver a naturalizar las diferencias. [...] Es también un producto elaborado estratégicamente por aquellos que-saben-y-se-están-preparando para acceder al poder en todas sus dimensiones en los nuevos escenarios de múltiples crisis solapadas, en particular socioambientales que se avecinan. Y si como suele decirse la información es poder, en un escenario de colapso, el poder puede permitir, puramente, *ser*. Sobrevivir (Font Oporto, 2022: 84-85).

Rita Indiana muestra la desigualdad en la isla y la imposibilidad de frenar el colapso ambiental. La única opción para salvar al mar Caribe recae en el personaje de Alcide, quien para viajar al pasado se transfigura en Argenis, y su misión es advertir al presidente Said Bona de no guardar las armas biológicas en la isla. La santera Esther Escudero y Eric Vitier son partícipes de un rito afrocubano donde aceptan su propia muerte en beneficio de la humanidad. Antes del sacrificio, la santera le dice a Alcide: «Said cuenta contigo, utiliza los poderes que recién

empiezas a descubrir para el bien de la humanidad. Salva el mar» (Hernández, 2015: 114). Los saltos en el tiempo enfatizan la idea de que la clave para salvar el ecosistema se encuentra en el pasado, pues en el presente «ese desastre por el que llegaban al país oceanógrafos y médicos y por el que ahora el Caribe era un caldo oscuro y putrefacto» (Hernández, 2015: 114) no existe poder para remediarlo. Lo anterior concuerda con las ideas de Font Oporto:

[...] la tecnología por sí sola es insuficiente para evitar el colapso, y más si su desarrollo e implementación se lleva a cabo desde los poderes fácticos, lo que conduce a que estos le den la orientación que conviene a sus intereses particulares, sin reparar en las posibles consecuencias (Font Oporto, 2022: 61).

Por tanto, no es insensato afirmar que *La mucama de Omicunlé*, más que ser una obra con tintes apocalípticos, es una novela con un mensaje de crisis ecosocial: las élites que están en la toma de decisiones son las responsables de la crisis ambiental.

En defensa del mar Caribe

Entre todos los personajes que aparecen en *La mucama de Omicunlé* hay algunos que realizan esfuerzos por proteger y preservar los recursos naturales. Asimismo, destaca la consciencia ecológica de la bióloga Linda Goldman, en la historia que transcurre en 1990, quien entonces ya advertía los cambios que acontecen en el mar Caribe previo al desastre de 2024.

Donde los demás veían paisaje, Linda Goldman veía desolación. Donde otros escuchaban el relajante silencio subacuático, ella escuchaba los alaridos de un recurso degradado. Donde los demás veían un regalo de Dios para el disfrute del hombre, ella veía un ecosistema víctima de un ataque sistemático y criminal (Hernández, 2015: 134).

Su historia transcurre en un plano temporal previo al desastre que culminaría con el ecocidio del mar Caribe, y desde entonces señala el ataque sistemático y criminal al que se somete el archipiélago. Linda Goldman, además, emprende acciones para preservar y proteger la biodiversidad del Caribe.

Frente al arrecife de coral se sentía como oncólogo ante el cuerpo de un paciente. Se sabía preparada para salvarlo, aunque también conocía al dedillo la desmedida capacidad del mal y su alcance. Para ejecutar el milagro hacía falta una mezcla de optimismo extremo y realismo crítico en cantidades capaces de enloquecer a cualquiera. En el caso del arrecife, no dependía solo de ella o de su equipo, sino de la reeducación de una comunidad, de un gobierno y de un plan de protección a largo plazo. Era un trabajo de años, al que había jurado dedicar su vida (Hernández, 2015: 134).

Resulta paradójico que, frente a los esfuerzos de Linda Goldman por salvar al mar Caribe,

ella se convierte en uno de los motivos del ecocidio porque Argenis, transformado en Giorgio, se enamora de ella y para poder disfrutar de la línea temporal en la que comparten un idilio, Giorgio decide incumplir su misión y no transmitir la advertencia del tsunami al presidente Said Bona.

Conclusiones

La obra de Rita Indiana plantea una compleja problemática ecopolítica que insta a reflexionar sobre la responsabilidad del poder y los actores involucrados en el camino hacia un posible colapso ambiental. ¿Dónde reside realmente el poder y quiénes son los responsables de las decisiones que conducen hacia la crisis ambiental? Esta interrogante motivó la lectura ecocrítica desarrollada en este trabajo.

El reconocimiento de la consciencia ecológica, como la de la bióloga Linda Goldman, aunque es significativa, resulta insuficiente para contrarrestar el daño ambiental causado por las decisiones políticas y económicas de las élites; no obstante, aporta indicios sobre algunas acciones que trascienden al ámbito literario y que pueden facilitar el objetivo de salvar el mar Caribe sobre el que discurre la novela, como la reeducación a nivel comunitario, la participación activa del gobierno y la implementación de estrategias de protección a largo plazo.

Como académicos y estudiosos de la literatura, este momento representa una oportunidad propicia para desarrollar lecturas ecocríticas que revelen las diversas amenazas ambientales, como las descritas en las ficciones climáticas. Lecturas de este tipo permiten explorar la complejidad de la toma de decisiones responsables en materia ambiental, considerando, además, sus implicaciones sociales y políticas.

Finalmente, es crucial destacar la noción del punto de no retorno. Existe la posibilidad de que llegue el momento en el que las acciones, las voluntades, la ciencia y la tecnología resulten insuficientes para salvar un ecosistema. Como sociedad globalizada es fácil advertir la velocidad con la que ocurren los cambios y cómo las malas decisiones, más aún las de las élites, pueden tener un impacto irreversible en los ecosistemas. La distopía de Rita Indiana señala el año 2024 como el inicio de la hecatombe, momento marcado por el tsunami que esparce las armas biológicas en el mar Caribe. ¿Qué se puede hacer en la etapa actual para evitar un destino similar? Esta pregunta invita a reflexionar antes de alcanzar el punto de no retorno.

Bibliografía

- ABOAF, C., 2019, *El ojo y la flor*, Buenos Aires, Alfaguara.
- ÁLVAREZ, J., 2019, *Aún el agua*, Bogotá, Seix Barral.
- FERRER MEDINA, P., 2012, "Nuevas incursiones críticas a los estudios coloniales caribeños: la crítica ecológica", *Cuadernos del CILHA*, 13.17, pp. 90-111.
- FIGUEROA, S. y MARTÍNEZ-HERNÁNDEZ, L., 2021, "Ecologías *queer* caribeñas y capitalismo del desastre en *La mucama de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana", *Tekoporá. Revista Latinoamericana de Humanidades Ambientales y Estudios Territoriales*, 3.1, pp. 391-408.
- FONT OPORTO, P., 2022, *La batalla por el colapso. Crisis ecosocial y élites contra el pueblo*, Granada, Comares.
- GLOTFELTY, C., 2010, "Los estudios literarios en la era de la crisis medioambiental", en C. Flys Junquera, J. M. Marrero Henríquez y J. M. Barella Vigal (editado por), *Ecocríticas. Literatura y medio ambiente*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 49-65.
- HERNÁNDEZ, R. I., 2015, *La mucama de Omicunlé*, Cáceres, Periférica.
- HUMPHREY, P., 2016, "El manto que cubre el mar": Religion, Identity, and the Sea in Rita Indiana's *La mucama de Omicunlé*", *Sargasso: A Journal of Caribbean Language, Literature, and Culture*, 1.2, pp. 109-125.
- KAUFFER MICHEL, E. F., 2018, "Pensar el extractivismo en relación con el agua en América Latina: hacia la definición de un fenómeno sociopolítico contemporáneo multiforme", *Sociedad y Ambiente*, 6.16, pp. 33-57.
- KLEIN, N., 2007, *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*, New York, Metropolitan Books/Henry Holt and Company.
- , 2018, *The Battle for Paradise. Puerto Rico Takes on The Disaster Capitalists*, Chicago, Haymarket Books.
- MAILLO-POZO, S., 2019, "Diálogos músico-literarios y nuevos discursos contrahegemónicos en dos novelas de Rita Indiana Hernández", *Cuadernos de Literatura*, 23.45, pp. 47-72.
- MERCIER, C., 2022, "El agua como cuerpo común: hidrofeminismos en tres distopías latinoamericanas recientes", *Revista Letral*, 29, pp. 132-157.
- QUINTERO HERENCIA, J. C., 2016, *La hoja de mar (:) Efecto archipiélago I*, Leiden, Almenara.
- VERA ROJAS, M. T., 2012, "¡Se armó el juidero! Cartografías imprecisas, cuerpos disidentes, sexualidades transgresoras: hacia una lectura *queer* de Rita Indiana Hernández", *Prosopopeya. La subalternidad revisitada: América Latina en la encrucijada subjetiva*, 7, pp. 185-205.

TANIA PLEITEZ VELA

Università degli Studi di Milano

“Absurdos lógicos” en la correspondencia de Eunice Odio: *ethos* autorial y resistencia

Eunice Odio, ‘caso de autora’

Eunice Odio (San José de Costa Rica, 1919 - Ciudad de México, 1974) representa lo que se ha llamado “caso de autor(a)”: ese «gran “Otro”» que no cesa de generar especulaciones, ni deja de ser un “caso”: «difícil de “evaluar”, “conocer”, “interpretar”, “comprender”, a *ciencia cierta*» (Cróquer, 2012: 93-94; énfasis en el original). Si bien es una poeta “desconocida” en diversos campos literarios hegemónicos del Norte y del Sur, en Centroamérica forma parte indiscutible del canon, aunque más imaginada que realmente conocida, ya que se ha fabricado, e incluso petrificado, una imagen “fascinada” en torno a su figura. En general, la figura autorial no señala a un “sujeto real”, más bien compone un “artefacto cultural” (Cróquer, 2009). Odio ha sido convertida en eso: imágenes y reflejos que simultáneamente surcan los relatos biográficos y la recepción de su escritura. Más aún, la historia de la imagen de Odio está conformada por diversos engranajes y coyunturas que culminan en una especie de “mecano”, como ha definido José-Luis Díaz a la figura autorial (2007)¹; la autoría viene a ser un juego de construcción aleatorio por el que se filtra un “autor de síntesis”, donde tienen lugar dos tipos de gestaciones: una acontece en el seno de la comunidad, la cual valida o contrafirma al autor; la otra sucede cuando dicho autor se recrea a sí mismo: una autogestación impulsada por su deseo de singularizarse (Díaz, 2007: 177, 188-199). En esta dialéctica, el autor intenta equilibrarse entre su propia articulación o maniobra y la solvencia, el renombre o el prestigio que le otorgan los agentes culturales².

Durante el Romanticismo el autor fue concebido como el «único responsable» de un «producto único», el llamado “genio romántico” (Woodmansee, 2016: 279). Esta construcción histórica

¹ De acuerdo con Díaz, los diferentes relatos enunciados por los agentes culturales son “piezas” que componen/montan/arman la figura autorial como si fuera un mecano.

² Las teorías autoriales más recientes revisan y problematizan los puntos de inflexión planteados por Roland Barthes en *La muerte del autor* ([1967] 1994) y Michel Foucault en *¿Qué es un autor?* ([1969] 2021), quienes abordaron la manera en que transitan ciertos discursos en la sociedad moderna: cómo se autentican, clasifican y valorizan, y desde qué instancias literarias, mediáticas y jurídicas.

está marcada por determinantes que acentúan el “régimen de singularidad” (Heinich, 2005), o sea, la supuesta excepcionalidad y originalidad del autor, navegante de su fuero interno, ajeno a la influencia de la reproducción cultural; sujeto autónomo, históricamente pensado en masculino. Esa “imagen de autor”³, que ha devenido “modelo de singularidad” incrustado en la tradición patriarcal, ha resultado vital para su reconocimiento y posicionamiento en el campo cultural. Paradójicamente, también se ha convertido en lugar común —el modelo del autor solitario, incomprendido, fuera del tiempo que le ha tocado vivir—, sobre todo porque ha perdido primacía como estatuto soberano. Esto último deriva del carácter intertextual de todo producto cultural, ya que ninguna “singularidad” es inmune al fluido de un texto anterior. Cada texto o término remite a otro, son “huellas de huellas”, sostiene la teoría deconstructivista.

Sin embargo, persiste una “sed de autoría” por parte de la comunidad lectora: solo hay que ver la cantidad de material que aparece cada año sobre la vida de escritores, los numerosos museos —antes sus casas de habitación—, la proliferación de *biopics*, o la gran solicitud de autógrafos firmados durante ferias de libro. Más que la muerte del autor, atestiguamos su renacimiento, si es que algún día realmente desapareció de los entresijos del mercado del libro. En definitiva, las nuevas propuestas teóricas quieren trascender los enfoques que asumen al autor como «*sujeto pleno*, anterior a la obra, independiente de sus trayectos», pero también contra «los prejuicios modernistas que [rehúsan] tomar[lo] en consideración [...] so pretexto de que el texto [...] debe operar la muerte de su *scripteur*» (Díaz, 2007: 15-16; énfasis en el original).

Ahora bien, si históricamente la autoría fue constituida y pensada en masculino, ¿qué lugar ocupan las autoras? Las marcas de género las han estereotipado y, por lo tanto, a menudo ocupan el lugar de la irrepresentable, la ininteligible o la que tiene a los cuidados como propósito primordial. Por lo general, a la voz masculina se asocian términos “honorables”, “eminentes”, como canon o inteligibilidad; mientras que a la femenina se relacionan palabras menos estimadas dentro de los discursos abstractos del pensamiento: la reproducción, el instinto. Incluso cuando aparentemente se celebra a las autoras que han conseguido entrar en el canon, las categorías no equivalen a las atribuidas a un “autor serio” y, por lo tanto, se trata de halagos minorizadores (Pérez Fontdevila, 2019).

Con todo lo anterior en mente, surge la pregunta: ¿cómo se agencia la subjetividad de Eunice Odio dentro de una maquinaria cultural y patriarcal? ¿Cuáles fueron sus estrategias para decirse y otorgarse espacios, para ser y habitar, hacer arte, discurso y política, y trascender lo que las convenciones le adjudicaron? Ya se ha explicado ampliamente que en el campo literario y cultural surgen juegos y nodos de poder que derivan de una necesidad de legitimación y prestigio (Bourdieu, [1995] 2011). Por esta razón, autoras y autores, por igual, “entran en escena”, adoptan posturas, es decir, maneras de «asumir y ocupar una posición», o de enfatizar su «propiedad de distinguirse», ya sea ensayando diversas posturas a lo largo del tiempo o manteniendo una sola postura continuada (Viala, citado en Meizoz, 2016: 118)⁴. Jérôme Meizoz agrega que la postura determina el *ethos* autorial y nos permite identificar dos aspectos:

³ «[...] la problemática de la imagen del autor se centra en la interacción entre el autor y los diferentes públicos que producen discursos sobre el autor: críticos, profesores, gran público... [...] La imagen de autor no es solo el producto de una actividad del autor: se elabora en la confluencia de sus gestos y de sus palabras, por una parte, y las palabras de todos los que, de modos diversos y en función de sus intereses, contribuyen a modelarla» (Maingueneau, 2015: 18 y 21).

⁴ Alain Viala agrega que postura no equivale a pose, no se reduce a un artificio —aunque en ocasiones sí lo sea—ni tiene una connotación peyorativa.

primero, las estrategias contextuales asumidas en el campo cultural; y segundo, las elecciones formales, o sea, retóricas y textuales. En otras palabras, se trata del lugar de enunciación que sintetiza la conducta y el discurso (Meizoz, 2016: 189-190).

Si desarmamos el “mecano-Eunice Odio” encontramos, por un lado, el relato de sus contemporáneos y de aquellos que siguen “celebrándola” por medio de tópicos estereotipados y reduccionistas; el mito de la poeta maldita, bella, rabiosa y alcohólica, ese “torbellino” llamado Eunice Odio. Por el otro, emerge la narrativa de la propia escritora en la que se identifican varios aspectos: su anhelo de autorrepresentación; cuerpo, pensamiento y textura de sueño como ejes indisolubles de la identidad; la poesía concebida como memoria y obsequio a la humanidad; el lugar marginal que ocupan los poetas en los procesos de modernización; sus gafas ideológicas durante la Guerra Fría; y, por último, sus críticas al feminismo de la época. Se establece, pues, una tensión entre la imagen engendrada por la comunidad y la que ella misma engendra. La mujer escritora que, de diversas maneras, consciente e inconscientemente, adopta estrategias o “tretas del débil”, como diría Josefina Ludmer (1984), para posicionarse en los distintos campos culturales en que interviene. Si bien Odio nació en Costa Rica, a finales de los años cuarenta —con 28 años—, se estableció en Guatemala y, a mediados de los cincuenta, en la Ciudad de México, pasando además temporadas en El Salvador, Nicaragua, Honduras, Cuba y Nueva York.

Sus estrategias, obviamente, respondían también a circunstancias personales. Hija ilegítima, mujer divorciada, escritora autoexiliada, sin patronazgo masculino, controversial en plena maraña de la Guerra Fría, peleada en los años sesenta con gran parte de la izquierda política por mostrarse crítica con Fidel Castro antes del sonado caso Padilla, pero sin respaldar las dictaduras de derecha latinoamericanas, fueron circunstancias vitales que provocaron la marginalidad y el ninguneo de esta poeta, especialmente durante su última década de vida. De ahí se entiende el poco conocimiento de Odio en diversos espacios hegemónicos, a pesar de ser la autora de uno de los libros vanguardistas más ambiciosos, *El tránsito de fuego* (Odio, [1957] 2019).

Este extenso poema dramático está compuesto por más de diez mil versos (457 páginas impresas) que dan voz a diversos personajes, entre ellos, Ion, el poeta-creador que llega a un mundo nacido de la palabra que él mismo pronuncia; será gracias a él que los elementos comienzan a ser inteligibles: un pájaro, un caballo, un antepasado, dos catedrales. Sin embargo, su acto de amor a la humanidad pasa desapercibido y el poeta termina siendo desterrado junto a Dédalo, su sombra. Extranjero, apátrida, pareciera ser una alegoría del poeta menospreciado por dinámicas de deshumanización.

Por este libro Odio ha sido comparada con Milton, Whitman, Blake, Pound, Saint John Perse, Huidobro, e incluso con Dante. En mi opinión, también está a la altura de *Primero sueño* de sor Juana Inés de la Cruz ([1692] 1714). Curiosamente, cuando se habla del poema largo latinoamericano del siglo XX, se suelen mencionar *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro, *Muerte sin fin* ([1939] 1952) de José Gorostiza, *Canto general* (1950) de Pablo Neruda, *Piedra de sol* (1957) de Octavio Paz y *Hora 0* (1957) de Ernesto Cardenal, entre otros. Pocos críticos mencionan el de Eunice Odio. A pesar de haber sido una escritora sólida y que interactuó con redes intelectuales de prestigio en los países donde viajó y residió, la poeta murió sola, pobre, con hambre, alcoholizada. En mayo de 1974, su vecina —preocupada porque no la veía durante días y alarmada por la fetidez que salía de su apartamento— dio la voz de alerta. Encontraron su cuerpo sin vida en la bañera; según la autopsia llevaba muerta más de una semana.

¿Cómo la vida de una mujer cuya carrera literaria parecía brillante pasa a ser existencia despojada y, además, autoría descalificada? Si historizamos su figura autorial, se hace más obvia la imagen fabricada desde la comunidad de escritores, quienes la describieron como *femme fatale*, de carácter “difícil”, vehemente y extrema. En los informes de la C.I.A. sobre la escritora —ya desclasificados— es caracterizada como mujer atractiva, de cabello largo, voz envolvente; además, se dejan traslucir sospechas de que fue amante del entonces presidente de Guatemala, Juan Jacobo Árbenz, y de su homólogo salvadoreño, Óscar Osorio, datos hasta ahora no comprobados, pero que colocan en primer plano una imagen sexualizada de la poeta, la cual se impone por encima de su talento. Sus colegas escritores enunciaron descripciones parecidas. Por ejemplo, el escritor rumano Stefan Baciú la retrata como una Salomé tropical, bailando rumba, su cabellera «haciendo círculos y más círculos en un ritmo cada vez más endiabrado, [...] con sus maravillosos ojos de “euroasiática”, me di cuenta que *así* sólo podía bailar la poesía» (Baciú, 1976: 134; énfasis en el original).

El cuentista guatemalteco Augusto Monterroso afirmó que «cuando uno se acercaba imprudentemente a estas formas de su “ser ella”, no sabía si iba a recibir una caricia o un zarpazo. Por lo general era lo último. Era intolerante, agresiva, mordaz» (Monterroso, 1974: 240). Se deduce que el fuerte e independiente carácter de la escritora desentonaba con el mandato patriarcal. En un mayor o menor grado, los relatos biográficos de sus homólogos se han movido entre la celebración y la descalificación. El escritor Carlos Rubio cuenta que, cuando la poeta era adolescente, los muchachos le gritaban: «Bailando al compás de la carioca, Eunice Odio se volvió loca» (Chaves, 2018: s.p.). No extraña que la poeta desarrollara desde joven un talante insumiso.

Ante estos relatos mitificadores, que perpetúan una imagen estereotipada de Odio, cabe preguntarse: ¿cómo se gesta su auto-imagen, o sea, de qué manera se esboza la indagación, el buceo, de una subjetividad tan controversial como brillante? En el próximo apartado me detendré en su correspondencia para enlazar su poética con su figura autorial, ya que es ahí, en el espacio autobiográfico, donde se despliegan y se traslucen sus resistencias cotidianas y su *ethos* autorial.

Gestos autoriales en “clave fantástica”

En su correspondencia, Odio relata sus experiencias con manifestaciones de luz, intervenciones de santos, la trasmigración y el maravilloso mundo de sus verduras, que se preservan por semanas en lo que ella llama «mi jardín General Electric» (Odio, 1975: 98). ¿Sucedieron estos hechos? ¿Son verídicos o se trata de sutiles ficciones? Se ha dicho que la escritura autobiográfica bien podría considerarse un relato de cierta ficción, pues ya sabemos cómo trabaja la memoria atravesada por la imaginación: responde a una narrativa, a unos recuerdos retocados por la potencia y el anhelo de autorrepresentación, o incluso, unas ansias de auto-invencción.

Eunice Odio fue una devota escritora de cartas. Mantuvo correspondencia con los artistas Eugenio Fernández Granell y Rodolfo Zanabria; la poeta Claudia Lars; los escritores Juan Liscano, Alfonso Chase e Ítalo López Vallecillos; y la narradora Elena Garro, entre otros. En una de sus cartas relata que el poeta nicaragüense, Carlos Martínez Rivas, le dijo en una ocasión que las mejores cartas son las «gratuitas», es decir, aquellas que no necesitan respuesta, a lo que

ella replicó «con la mano puesta sobre el corazón: eso mismo creo yo»; así, la poeta le dice a Liscano que le escribirá cartas gratuitas para contarle «cuentos» (Odio, 1975: 198).

Los géneros autobiográficos se sitúan en una «interesantísima zona de cruce que funciona como una suerte de laboratorio de la escritura, que además aporta datos decisivos para completar la figura e imagen de un escritor» (Gallego Cuiñas, 2016: 575). Además, estudiar los epistolarios de autores/as nos permite explorar y profundizar en «los entresijos de su delimitación como género “anfíbio” que se imbrica con la ficción literaria» (Gallego Cuiñas, 2016: 576).

Por lo tanto, independientemente de si los hechos que relata Odio son verídicos o no, lo cierto es que estas anotaciones, incluidas en varias cartas dirigidas a Juan Liscano y Claudia Lars, en las que comparte acontecimientos visuales y psíquicos, e intenta explicarlos, no están desligadas de su concepción íntima y utópica del ejercicio estético; de su ambición de recrear cosmogonías y simbologías personales. En ese sentido, las cartas se relacionan con su proyecto artístico y escritural, concebido como soporte de ese tejido sumamente delgado que la acerca a otros planos y dimensiones. Destaca, pues, su plena conciencia de ocupar un lugar fronterizo entre la realidad y lo extraño. Abordaremos, pues, las “confesiones fantásticas” que aparecen en dichas cartas, escritas en los años sesenta del siglo pasado, cuando la poeta se encontraba autoexiliada en la Ciudad de México. De esta manera, propongo que aquello que ella llama “absurdos lógicos” representa un *ethos* autorial de resistencia afectiva-estética ante la sensación de ajenidad que experimenta su subjetividad transterrada y, también, ante la acelerada deshumanización del mundo que atestigua.

Se podría decir que Odio comparte un «perfil imaginativo» con las argentinas Olga Orozco y Alejandra Pizarnik, la salvadoreña Claudia Lars y la venezolana Olga Kochen, aunque «no en términos formales o temáticos»; también «comparte afinidades» con las mexicanas Amparo Dávila y Elena Garro (Chaves, 2014: 309). Curiosamente, con casi todas tuvo amistad o algún trato epistolar. La propuesta de Odio no se puede desvincular de un antecedente más antiguo: *Primero sueño*, de sor Juana Inés de la Cruz, con quien comparte la noción de la poesía como vía para alcanzar el conocimiento.

La veta mística de Eunice Odio se remonta a su familia, ya que parte del lado paterno se involucró en la fundación de la Sociedad Teosófica en Costa Rica. La teosofía se refiere a un conjunto de enseñanzas difundidas por Helena Blavatsky a finales del siglo XIX. Su objetivo es aprender progresivamente porciones del conocimiento de la realidad mediante el estudio de la religión, la ciencia y la filosofía para fundir las enseñanzas fundamentales de cada una. Asimismo, se trata de un movimiento ecléctico occidental que funde religiones como el cristianismo, el budismo, el hinduismo y está relacionado con movimientos esotéricos espiritistas de finales del siglo XVIII, como los gnósticos, los rosacruces y los masónicos⁵. Claudia Lars y Elena Garro, amigas cercanas a la costarricense, también fueron descendientes de fundadores o afiliados teosóficos en América⁶.

En una carta a Claudia Lars, de abril de 1966, Odio le consulta sobre temas ocultistas y relata lo vivido:

⁵ La teosofía propone que todas las religiones emergen de una enseñanza común que ha quedado oculta bajo el velo de las doctrinas posteriores que, en ocasiones, contradice la enseñanza original. Esta última no es otra cosa que la realidad permanente que subyace al mundo sensible, que a la vez está sujeto a un constante devenir.

⁶ «La relación directa de Claudia Lars con la teosofía siguió toda su vida, mientras que en el caso de Elena Garro parece no haber prosperado, pues su mundo religioso está saturado de catolicismo, ya sea herético o híbrido, que se hace presente en el texto mediante símbolos, como Cristo, la Virgen de Guadalupe o San Miguel Arcángel» (Chaves, 2014: 312).

[...] unos cuerpecitos luminosos infinitamente pequeños, infinitamente plateados y brillantes, que pasan y que veo cuando tengo la vista fija en algo; por ejemplo: un diccionario [...]. En medio de la búsqueda, sobre el libro, pasan como prodigiosos relámpagos microscópicos, esas deliciosas criaturas de plata diminuta, imágenes de la velocidad y la belleza, tan chiquitos como cabezas de alfiler. He llegado a pensar que lo que veo son las varias formas de los “gravitones”, es decir, la forma invisible que asume la radiación de la gravitación, que los sabios suponen que existe, pero que nadie ha visto. Sean lo que sean estos rayitos alargados e infinitesimales me divierten horrores y me distraen de mi trabajo. Hasta se me olvida qué es lo que estoy haciendo. Parecen duendes traviesos perpetrando sus cosas. Aparte de las luminosidades de mínimo tamaño, hay otras en el aire; parecidas, pero mucho más grandes, delgadas como cabellos y veloces como la luz, también plateadas. Total: que el aire se me ha llenado de cuerpos luminosos de distintas formas y tamaños. Pero parece que nadie sabe de qué se trata, y la curiosidad me va a matar (Odio, 1975: 148-149).

Es así que le cuenta a su amiga que fue a hablar con los teósofos de México, pero, al parecer, la dejaron más inquieta de cómo había llegado. La atendió un anciano dulce, delicado y afable, que le aconsejó lo siguiente: «No investigue... Yo le podría recomendar libros; pero usted no necesita aprender nada» (Odio, 1975: 149). Así, Odio se pregunta en la carta:

¿Qué me quiso decir con eso? El asunto es algo así como un koan budista. ¿Quiso decir que sé? ¿Quiso decir que no necesito estudiar porque nunca aprenderé nada? Encima de todo, las raras palabras de tu colega, con un enigma dentro. No le pregunté por qué me decía lo que me dijo, porque era evidente que no quería decir más. Salí de la casa de los teósofos tal como entré; o peor: con un koan. Me tiene el alma frita. Quisiera ver todo eso y no preocuparme. Pero no puedo (Odio, 1975: 149).

En una carta anterior, de febrero o marzo de 1965, dirigida a Juan Liscano, la costarricense había relatado algo parecido:

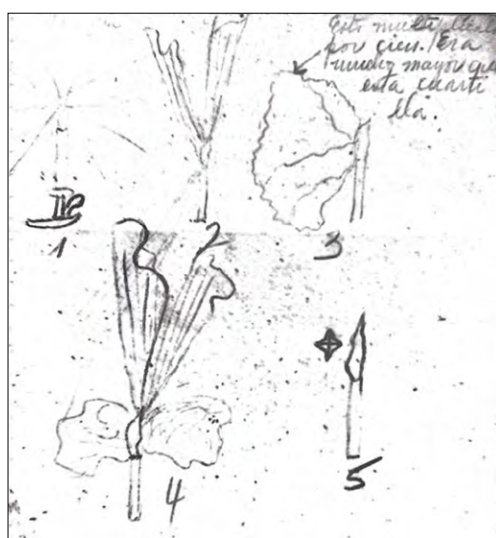
[...] voy a la cocina, me hago mi café cargado, me lo traigo al escritorio y comienzo a tomarlo ya sobre la máquina de escribir. En eso estoy cuando, por sobre mi cabeza —y no ya saliendo de mí—, comenzaron a pasar una especie de cometas diminutos, archiluminosos. Muchos, Juan, con una luz de plata. También duró entre 7 y diez segundos. [...] Ahí sí me quedé sobrecogida. ¡Qué era esto! Empezaba a preocuparme el asunto, ya que tenía trazas de seguir indefinidamente. Además ¡Qué era! ¡Qué! Yo siempre había tenido —tarde o temprano— respuesta a mis preguntas. Ahora no tenía ninguna. Tal vez la luz me tenía —me tiene— cegada (Odio, 1975: 76).

En la siguiente carta realiza dibujos⁷ de presencias luminosas que derivan de la llama de la vela que mantiene encendida frente a la imagen del arcángel San Miguel, santo del que es devota y al que adjudica otro hecho maravilloso: la preservación de sus zanahorias durante un tiempo prolongado:

Fue al final de diciembre cuando decidí que ese día tenía tiempo y que iba a limpiar el refrigerador y “tirar” una serie de cosas que, según yo, debían estar más que podridas: desintegradas. Una bolsa contiene zanahorias desde hace un mes y medio [...]. Las zanahorias tienen unas raíces del grueso de alambres de plomo y unas hojitas verdes les han nacido. No creo lo que estoy viendo porque es increíble. Con la uña quito un poco de corteza. Eso me da la prueba de que la zanahoria está jugosa y fresca. La toco. Está dura. [...] las pelé y eché en el cocido, pero no pude comérmelas. Para mí se habían convertido en una especie de monstruos sagrados y me inspiraban un verdadero terror metafísico (Odio, 1975: 78-79).

Lo mismo sucede con las cebollas y las hierbas:

Iba a tirar aquella cebolla que, según yo, debía ya pertenecer al mundo de los desechos. ¡No señor! Tenía unos tallos de más de 12 cm de largo y otros de media pulgada; todos de un verde tiernísimo; y unas grandes raíces inmaculadas. La cebolla me asustó; me sobrecogió; la volví a guardar volando. ¿Qué era aquello? [...] Y unas hierbas de olor que también estaban guardadas en el refrigerador, desde hacía 4 ó 5 semanas, también, no sólo habían retoñado, sino ¡crecido! Y estaban verdes y fragantes (Odio, 1975: 79).



01

01. Dibujos de presencias luminosas realizados por la poeta, en Odio, Eunice, “Eunice Odio por ella misma. Selección epistolar” (en Liscano, 1975: s.p.).

⁷ Odio intenta reproducir gráficamente lo que ha visto: una «especie de alas», que alude a un «tejido» gaseoso dorado, pálido y brillante», con rayos de una longitud de metro y medio; y el dibujo 5, que representa «un astro diminuto que brilla cuánticamente», intermitente e impredecible (Odio, 1975: 85).

Como afirma Gallego Cuiñas, no podemos perder de vista la manera en que ese “Narciso involuntario” proyecta una imagen concreta en el texto e imagina una situación de recepción, un modo de ser leído por el destinatario» (Gallego Cuiñas, 2016: 577). En ese sentido, la persona remitente experimenta una sensación de miedo:

Las circunstancias en que dicho destinatario se enfrenta a la carta marcan ineluctablemente la lectura: ¿cómo la entiende? Ese miedo acompaña siempre al escribiente, por eso las cartas se valen de estrategias lingüísticas —como las repeticiones y los vocativos— para captar y mantener la atención del destinatario; así como el emisor se construye una “máscara” determinada para el receptor (Gallego Cuiñas, 2016: 577).

Precisamente, Liscano, en una carta escrita el 23 de abril de 1965, intenta brindar explicaciones a las raras experiencias que describe Odio e insinúa que ella está confundiendo lo real terreno con lo real ultraterreno: «Entonces empezaste a ver lo que era y lo que no era. Y tomaste las cosas más simples por señales sobrenaturales. Mezclaste lo que te era dado y lo que te era negado» (Liscano, en Odio, 1975: 93). Más adelante agrega lo siguiente: «Claro, empezaste a deambular en tu cocina [...]. Eras, probablemente, tan poco ama de casa como yo. De allí que todo te resultó nuevo. La soledad te sirvió de cámara de resonancia. [...] No le temas a la soledad. Ella te permitió, en parte, descubrir la belleza que ni veías antes» (Liscano, en Odio, 1975: 94-95).

Odio responde en mayo de ese año y se defiende, primero, describiéndose a sí misma como una «casi perfecta» ama de casa: «Todo lo que hay que hacer en una casa lo sé hacer muy bien. Mi casa no sólo ha de ser limpia, sino bella; de una belleza especial» (Odio, 1975: 96). Luego enfatiza: «Y ahora voy a destruir uno a uno tus argumentos» (Odio, 1975: 97). Entre dichos argumentos subraya que su «intelecto activo» ha quedado plasmado en su libro *El tránsito de fuego*, cuya solidez refleja su «inteligencia “ordenada”», agregando lo siguiente:

Un intelecto activo es el que puede andar en el filo la navaja. Uno pasivo es el que cae, a un lado o al otro. [...] No me resbalo ni confundo nada; hay dos compartimientos: uno es el plano de la cotidianidad, en que trabajo, me hago guisos, me compro trajes [...]. Otra cosa, completamente distinta, es el plano de las cosas extrañas a la tierra, o al reino del hombre común, en el cual estoy. [...] si tu casa se vuelve un palacio lleno de reflejos que antes no veías, es fácil perder el equilibrio, SI NO SEPARAS LOS COMPARTIMIENTOS. Pero, si yo no pudiera separarlos, y mantenerlos rígidamente separados, a estas horas sería incapaz siquiera de escribirte esta carta. Es así de simple. [...] Para no desintegrarme en la nada absoluta, tengo que darme cuenta, ABSOLUTA Y TOTALMENTE, que algo *está incidiendo* en mi porción terrena; pero que ese algo incide solamente y *no es lo mismo* que mi tarea terrestre. Una cosa es el cuerpo con que leo el periódico, y otra, muy diferente, el cuerpo con que veo pequeños astros resplandecientes [...]. Todo tiene su lugar y hasta su tiempo. Y es necesario situar a cada cosa en su sitio espacial, temporal, emocional, porque, de lo contrario, uno está perdido. ¿No estás de acuerdo? (Odio, 1975: 100-101; mayúsculas y énfasis en el original).

Más adelante dirá: «Mi mecanismo ideatorio no admite los *absurdos ilógicos*, sino solamente los *absurdos lógicos*» (Odio, 1975: 157; énfasis en el original). Todo lo anterior, a su vez, se relaciona con su personal concepción de la poesía, a la que considera «una puerta» (Odio, 1975: 88). Esto deriva, en parte, de la experimentación de una profunda soledad, la cual intenta desgranar para acercarse a su noción de la figura del poeta:

Pasan horas y horas en que no digo ni esta boca es mía. A veces no pasan horas, sino días, en que estoy aquí, encerrada, trabajando y, de vez en cuando, le dirijo la palabra a las cosas [...]. No hago sino muy pocas visitas; no recibo a casi nadie. [...] De modo que me paso la mayor parte del tiempo concentrada en mí misma; sin derramar ni una gota de mí. Espero salir de esto muy pronto. La soledad no debe durar tanto y el poeta debe mezclarse a la humanidad. Observarla, adivinarla, padecerla, alegrarse de ella, confiscarla, morderla. [...] Tal como entiendo la tarea del poeta, es casi lo contrario de un buscador de *sí mismo exclusivamente*. [...] Y sólo es poeta cuando sabe lo de todos los hombres posibles; y lo sabe sólo cuando los ama inmensa y apasionadamente. [...] Pero no puede amarlos desde lejos. El poeta no debe quererse tanto, que aspire a cosas tan infinitamente bellas para sí, como el Nirvana. ¿Qué le quedaría, entonces, para dar al hombre? ¿Y cuál, si no ese, es el oficio y la obligación indeclinable del poeta? ¿Cuál, si no darle sus bienes a la criatura humana? [...] En *El tránsito de fuego* inventé una palabra: Pluránimo. Si un poeta no es la suma de todas las ánimas, va mal. ¿Y cómo se puede ser eso, si te dedicas a las grandes abstracciones, que te alejan de la carne dolorida de Adán, y te llevan, sólo a ti, a los planos de la Divinidad? (Odio, 1975: 88-89; énfasis en el original).

Por lo tanto, podríamos decir que estos relatos, que navegan entre vivencias psíquicas y reflexiones metapoéticas, conforman un “proyecto autorial” (Zapata, 2015), basado a su vez en un *ethos* autorial, ya que refleja una “postura”, la cual es adoptada tanto en el espacio textual como contextual. Es así como, al escribir y relatar su experiencia, Odio “entra en escena” (Meizoz, 2016) y asume en el campo literario un papel identitario o una “paratopía” (Maingueneau, 2015). Un auto engendramiento que evidencia la forma en que, como autora, se presenta, o se quiere presentar, a los demás. Un proyecto autorial que busca problematizar las marcas con que habitualmente se categoriza y minoriza la escritura y la subjetividad de mujeres (Planté, 2019, Pérez Fontdevila, 2019). Odio se autorrepresenta como una indagadora, una buceadora en el “naufugio” —como la del poema de Adrienne Rich (1973)⁸—, palpando las texturas de los códigos, de los mitos, desenfundándolos, buscando otras palabras, otros mapas, otros caminos.

Hacia 1968, en México, su vivencia espiritual se consolidó con su incorporación a los rosacruces⁹. Quería entender los fenómenos que le acontecían desde finales de 1964, los cuales

⁸ Me refiero a su famoso poema *Diving into the Wreck*, del cual cito algunos versos: «I am having to do this / not like Cousteau with his / assiduous team / aboard the sun-flooded schooner / but here alone. [...] the thing I came for: / the wreck and not the story of the wreck / the thing itself and not the myth / the drowned face always staring / toward the sun / the evidence of damage / [...] We are, I am, you are / by cowardice or courage / the one who find our way / back to this scene / carrying a knife, a camera / a book of myths / in which / our names do not appear» (Rich, 1973: s.f).

⁹ «La *Anticus Mysticusque Ordo Rosae Crucis* (AMORC) fue fundada por Spencer Lewis (1883-1939) en California en

ella consideraba como sobrenaturales: visiones de luces y siluetas, desdoblamientos y planeos astrales. Según Odio, estos fenómenos solo adquirirían sentido si se vinculaban con su condición y carácter de poeta, con su experiencia de creación estética:

Buena parte de los fenómenos descritos en sus cartas entrarían en el campo de los estudios científicos de la hipnagogia, que tiene que ver con la experiencia de estados transicionales entre sueño y vigilia, y que se manifiesta en una gran variedad de experiencias sensoriales como visiones lumínicas, manchas, líneas, patrones geométricos, que bien corresponden a lo descrito por Eunice en sus cartas. Asuntos que, más que sobrenaturales, son raros, y que pueden combinarse con elementos religiosos o estéticos, justamente como en su caso. Los poetas órficos¹⁰ son amigos de este tipo de visiones y presentimientos (Chaves, 2014: 313-314).

Su *ethos* autorial, por lo tanto, germina de una indagación de lo extraño, que simultáneamente se origina en y se nutre del ejercicio poético, el cual aborda la complejidad de los tiempos modernos y la necesidad de una rehumanización. Es así como, al no encontrar respuesta a sus experiencias entre los teósofos, Odio se vuelca al estudio de las enseñanzas rosacruces, llegando al 2º grado superior del templo. En una carta a Liscano aclara lo siguiente:

Inicié mis estudios de Rosacruz. Sí, Juan, porque ya no podía seguir así, con fuerzas desatadas dentro y alrededor de mí, que no sé qué son. ¿Me entiendes? En otras palabras: me urge saber qué terreno estoy pisando. Te confieso que tengo un miedo terrible; un miedo que no puedo explicarte. Pero hay cosas que uno tiene que hacer. ¡No hay remedio! [...] no he entrado en esa sociedad esotérica como hacen muchos: por curiosidad, por necesidad espiritual, etc. Yo, en realidad, penetré allí, como decimos en México, “a chaleco” o, como también se dice, “a pistola limpia”, forzosamente. Si decimos que contra mi voluntad, decimos bien (Odio, 1975: 187-188).

En otra carta, siempre dirigida al escritor venezolano, subraya que: «algo [...] me ha dicho que estoy en un punto “de no retorno”. [...] Tengo que llegar hasta el fin... Sea cual sea» (Odio, 1975: 192). Así, Odio narra sus prácticas rosacruces y sabemos de «sus ejercicios de respiración, visualización y energización», que despiertan sus siete chakras y los hacen vibrar, latir; asimismo, considera superior «al rosacruzismo cabalístico que al yoga o al budismo, de los que conoce algo, pero no lo suficiente, como cuando valora equivocadamente el concepto budista de nirvana» (Chaves, 2014: 315)¹¹. Con sus nuevos estudios rosacruces, Odio asume

1909 y es una de las referencias importantes de la geografía neorosacruz contemporánea, más en términos de cantidad de miembros que de calidad doctrinal. Otras referencias rosacruceanas más sólidas con origen en Estados Unidos (ya no en Europa) son la *Rosicrucian Fellowship* (1911), de Max Heindel, y la organización de Swinburne Clymer, que quiso continuar con las enseñanzas de Pascal Beverly Randolph (1825-1875)» (Chaves, 2014: 313).

¹⁰ Entre estos destacan Rilke, Mallarmé, Pessoa, Lezama Lima...

¹¹ Nirvana, palabra en sánscrito, se refiere, en general, a un estado alcanzable a través de la meditación y la espiritualidad. Lo anterior conlleva a la liberación de los deseos, el sufrimiento, la conciencia individual y el ciclo de reencarnaciones.

sus experiencias visionarias, las comprende de manera más profunda y, al parecer, las controla cada vez mejor:

De hecho, no hay que pensar en Eunice Odio como una visionaria delirante, que confunde fantasía con realidad, pues ella misma se declara crítica de sí misma y pone a prueba lo que ve. Si bien cree en Dios, que aparece en su poesía, lo hace de una forma impersonal, cósmica, como una fuerza de la naturaleza que a veces se concreta en nombre y personaje poético, como Ion, de *El tránsito de fuego*, demiurgo poético, [filósofo] y crístico, si bien se trata de un cristo gnóstico y esotérico. Con él, Dios no es un asunto devocional, no se le reza, es más bien el Logos de San Juan, la Palabra Creadora, la Voz del Silencio, el cual es descubierto por el poeta en sí mismo, pero atento a la otredad (Chaves, 2014: 315).

En su poesía Odio ya había generado sus propios dioses, su cosmogonía y filosofía, sobre todo en *El tránsito de fuego*. Lo que quiso obtener mediante el esoterismo rosacruz fue un procedimiento práctico, una metodología, para controlar, o aumentar, sus visiones, es decir, buscaba «una ciencia de la imaginación y ya no solo una poética» (Chaves, 2014: 316). Podemos agregar que dicha “ciencia” no se deslinda de un perpetuo afán de belleza: «Hace poco nos enseñaron una combinación relacionada con las vibraciones de la materia, que me tiene los ojos desorbitados de placer. ¡Una belleza increíble!» (Odio, 1975: 189); «Es un prodigioso “despertar”» (Odio, 1975: 190); «¿No te parece, todo esto, una aventura *realmente* maravillosa? Ponte a pensar y verás cómo es algo que casi da escalofríos. Es la poesía, la Gran Poesía misma *Vivida*. ¿O no? ¿Qué otra cosa es la poesía sino la Faz del Prodigio?» (Odio, 1975: 192; énfasis en el original); «[...] veo sus enormes posibilidades de infinita belleza, porque la gran belleza me rige» (Odio, 1975: 193).

En síntesis, en la correspondencia de Eunice Odio se identifica un claro manejo del lenguaje que le permite fabricar una autoimagen y un relato, así como un tiempo y un espacio cifrado, “ficticio”. En esa dialéctica, entre la lectura del receptor y la escritura del remitente, emerge un lugar «fragmentario, plagado de vacíos, de huellas de misivas anteriores, conversaciones y datos que sólo pueden ser comprendidos en su totalidad por el productor y el receptor, y que implican un claro manejo de la ficción» (Gallego Cuiñas, 2016: 577). Así, en el terreno epistolar de Odio se difumina la frontera entre ficción y no ficción. No se trata, pues, de señalar “la verdad de los hechos”, sino más bien la construcción narrativa (Arfuch, 2010: 60) que emprende Odio, sus estrategias autoriales o de autorrepresentación, las cuales, al mismo tiempo, alumbran lo sentido por una mujer transterrada que afronta a diario el aislamiento. Ante el silenciamiento y el ostracismo, la epistolariedad se convierte en un espacio para disputar lo borrado y autoperfilarse como autora y poeta.

Bibliografía

- ARFUCH, L., 2010, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BACIU, S., 1976, “Eunice Odio Boix y Grave y Peralta o el destino implacable de la poesía (Esbozo para un retrato)”, en S. Baciú, *Costa Rica en seis espejos*, San José, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, pp. 125-139.
- BARTHES, R., [1967] 1994, “La muerte del autor”, en R. Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, trad. es. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, pp. 65-71.
- BOURDIEU, P., [1995] 2011, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama.
- CARDENAL, E., 1957, *Hora 0*, Anamá, Ediciones Centroamericanas.
- CHAVES, J. R., 2014, “De ángeles y demiurgos: el misticismo de Eunice Odio”, en M. León Vega (editado por), *La palabra inspirada. Mística y poesía en México y América Latina*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 303-321.
- , 5 octubre 2018, “Vísperas del centenario de Eunice Odio”, en *La Nación*, <<https://www.nacion.com/opinion/columnistas/visperas-del-centenario-de-eunice-odio/6X-DFLYVVEFHBM75ALY3HDOK6U/story/>> (20 de abril de 2024).
- CRÓQUER, E., 2009, *Escrito con rouge. Delmira Agustini (1886-1914), artefacto cultural*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- , 2012, “Casos de autor: anormales/originales de la literatura y el arte (II). Allí donde la vida (es) obra”, *Voz y escritura. Revista de estudios literarios*, 20, pp. 89-103.
- DE LA CRUZ, J. I. SOR, ([1692] 1714), *Primero sueño*, Madrid, Imprenta Real.
- DÍAZ, J. L., 2007, *L'écrivain imaginaire: scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion.
- FOUCAULT, M., [1969] 18 junio 2021, “¿Qué es un autor?”, *El Seminario*, <http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf> (2 de abril de 2024).
- GALLEGU CUIÑAS, A., 2016, “Hacia una teoría de la escritura epistolar: las cartas de Onetti”, *Bulletin Hispanique*, 118.2, pp. 573-590.
- GOROSTIZA, J., [1939] 1952, *Muerte sin fin*, México, Imprenta Universitaria.
- HEINICH, N., 2005, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.
- HUIDOBRO, V., 1931, *Altazor*, Madrid, Compañía Ibero Americana de Publicaciones.
- LISCANO, J., 1975, (editado por), *Antología. Rescate de un gran poeta*, Caracas, Monte Ávila Editores.
- LUDMER, J., 1984, “Tretas del débil”, en P. E. González y E. Ortega (editado por), *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas*, Puerto Rico, Ediciones Huracán, pp. 47-54.
- MAINGUENEAU, D., 2015, “Escritor e imagen de autor”, en A. Pérez Fontdevila y M.

- Torras Francès (editado por), *La autoría a debate: textualizaciones del cuerpo-corpus, Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, pp. 17-30.
- MEIZOZ, J., 2016, “¿Qué entendemos por ‘postura’?”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (editado por), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 187-204.
- MONTERROSO, A., 1974, “Corona fúnebre para Eunice Odio”, en E. Odio, *Territorio del alba y otros poemas*, San José, Editorial Universitaria Centroamericana, p. 240.
- NERUDA, P., 1950, *Canto general*, México, Talleres Gráficos de la Nación.
- ODIO, E., [1957] 2019, *El tránsito de fuego*, intr. de T. Pleitez Vela, Barcelona, Ediciones Sin Fin.
- , 1975, “Eunice Odio por ella misma. Selección epistolar”, en J. Liscano (editado por), *Antología. Rescate de un gran poeta*, Caracas, Monte Ávila Editores, pp. 69-222.
- PAZ, O., 1957, *Piedra de sol*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PÉREZ FONTDEVILA, A., 2019, “Qué es una autora o qué no es un autor”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (editado por), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria, pp. 25-59.
- PLANTÉ, C., 2019, “La excepción y lo ordinario”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (editado por), *¿Qué es una autora? Encrucijadas entre género y autoría*, Barcelona, Icaria, pp. 97-142.
- Rich, A., 1973, “Diving into the Wreck”, en *The Adrian Brinkerhoff Poetry Foundation*, s.f., en <<https://www.brinkerhoffpoetry.org/poems/diving-into-the-wreck>> (20 de mayo de 2024).
- WOODMANSEE, M., 2016, “El genio y el copyright: condiciones económicas y legales del surgimiento del ‘autor’”, en A. Pérez Fontdevila y M. Torras Francès (editado por), *Los papeles del autor/a. Marcos teóricos sobre la autoría literaria*, Madrid, Arco Libros, pp. 278-306.
- ZAPATA, J., 2015, “Prólogo. La noción de *postura* en el debate académico: desafíos y presupuestos de la nueva teoría del autor”, en J. Meizoz, *Posturas literarias. Puestas en escena modernas del autor*, trad. es. de J. Zapata, Bogotá, Universidad de los Andes, pp. IX-XXXIII.

JULIO PRIETO

Universidad Complutense de Madrid

Una ética del desvío: viajes y errancias en la escritura de Sergio Chejfec

A Sergio, in memoriam

En la narrativa de Sergio Chejfec abundan los viajes impremeditados, las caminatas sin rumbo, los paseos por lugares extranjeros que producen ligeros extrañamientos: un «leve pero categórico descentramiento» (Chejfec, 2005: 32) que no sólo constituye una poética y una ética —una filosofía de vida—, sino también un específico modo de conocimiento asociado a la literatura. El “viaje descentrado” es una figura clave en Chejfec, que dialoga con una larga tradición en la literatura moderna, cuya genealogía pasaría por las reflexiones de Benjamin sobre el *flâneur* baudelairiano (Benjamin, 2012: 97-137), los paseos surrealistas, la “psicogeografía” situacionista (Debord, 2020), y las narrativas extraterritoriales de Walser y Sebald como puntos álgidos y más influyentes en el escritor argentino. En este ensayo me interesa explorar la extrañeza del “viaje descentrado”, distinguiéndola del ámbito de lo sublime y maravilloso en la tradición de los viajes coloniales, ilustrados y románticos a América (Colón, Humboldt, Bonpland, Rugendas, etc.), que en el siglo XX se renueva en la órbita del realismo mágico. Mi lectura se orientará a mostrar cómo la narrativa caminada y desencaminada de Chejfec se vincula más bien con las prácticas de errancia y poéticas de lo ilegible que recorren la modernidad latinoamericana (Prieto, 2011; 2016) en su articulación de un singular proyecto de escritura como “ficción documental” que aspira a dar cuenta de la específica extrañeza de la experiencia en la era de la información y el capitalismo globalizado.

Visiones del paisaje americano: hacia otro paradigma del viaje

“Vecino invisible”, el relato que abre *Modo linterna* (Chejfec, 2014a) puede servirnos de entrada a la cuestión del “viaje descentrado” y la literatura “desencaminada” de Chejfec. El tenue asunto de este relato paródicamente fantástico sería la pérdida de la capacidad de percepción de lo extraordinario —un vecino invisible, en este caso— en una época “poshistórica” en que la vida se experimenta como «teatro de la intrascendencia» (Chejfec, 2014a: 19). La aparición del vecino invisible (valga la paradoja), lejos de producir cualquier asombro o sentimiento de

lo mágico, sugiere aquí algo que estaría entre la indiferencia y la nostalgia de la “verdadera” invisibilidad de los viejos tiempos —de una época en que era posible el sentimiento de lo extraordinario. Esa nostalgia es expresada cómicamente por uno de los dos vecinos invisibles “alternos” —pues no se trata aquí de un único vecino invisible, sino de dos que se turnan en ese rol: una alternancia que de entrada conspira contra la invisibilidad como hecho único o singular. «Invisibles eran los de antes» (Chejfec, 2014a: 20), dice uno de los dos vecinos invisibles, en lo que puede leerse una velada parodia del tratamiento de lo maravilloso o extraordinario en la tradición latinoamericana —en las líneas a menudo entrecruzadas del realismo mágico y la literatura fantástica.

La parodia del realismo mágico es más evidente un poco después en el diálogo con la artista venezolana Rafaela Baroni —que también protagoniza otra de las novelas viajeras de Chejfec: *Baroni: un viaje* (Chejfec, 2007). El diálogo se sitúa en un escenario telúrico típico del género mágicorrealista —una casa del interior de Venezuela rodeada de «naturaleza palpitante» (Chejfec, 2014a: 20)— pero desprovisto del aura de lo “real maravilloso” americano (Carpentier, 1984). En ese escenario la atención recae sobre la figura más bien torpe o patética del “perezoso” (ese bizarro animal cuya minuciosa lentitud en todo caso podría ser trasunto de la propia narrativa de Chejfec); y el supuesto “don” visionario de Baroni —aplicado irónicamente a algo tan pedestre como la cédula de identidad— reintroduce el tema de la invisibilidad anodina en la pregunta repetida dos veces por el narrador, que insinúa así su escepticismo: «¿no puedes decir lo que has visto o sencillamente no me has visto?» (Chejfec, 2014a: 22, 23). Al final del relato la invisibilidad anodina deviene una suerte de símbolo de la condición posmoderna o bien de la existencia ordinaria en el capitalismo global. En la última escena, el narrador, cuya propia invisibilidad ya se insinúa en el diálogo con Baroni, siente la tentación de posar ante el espejo usando como máscara un objeto vulgar e inaurático —la bolsa de plástico arrojada al suelo del ascensor por uno de los vecinos invisibles—, pero finalmente desiste de hacerlo:

Una vez en el apartamento, estuve tentado de usar la bolsa recogida en el ascensor a modo de máscara. [...] La bolsa sería el objeto ideal para ocultarse, un simulacro de pertenencia o nacionalidad, o la prueba ostensible de nuestra definitiva condición invisible. Pero no lo hice, naturalmente, por temor a que no se cumpliera esta ni ninguna otra promesa (Chejfec, 2014a: 24).

En marcado contraste con la mirada al paisaje americano típica del realismo mágico y de una larga tradición de viajeros europeos y americanos desde Colón a William Hudson pasando por Alejandro de Humboldt, Sarmiento o Euclides da Cunha —una mirada propensa a hallar en el paisaje americano destellos de lo maravilloso, sublime o extraordinario—, en *Donaldson Park*, el segundo relato del libro, Chejfec dirige su atención al paisaje postindustrial de Nueva Jersey —un paisaje desnaturalizado y repetitivo que le interesa como expresión del «cinismo del paisaje humano» (Chejfec, 2014a: 28), así como por lo que llama el «rictus» del paisaje: una cualidad mórbida o vagamente siniestra que no radicaría tanto en el deterioro cuanto «en el esfuerzo, en el camuflaje, en la imposición y en el simulacro» (Chejfec, 2014a: 50). No obstante, el paisaje suburbano en cuanto simulacro pobre o «copia falsa de lo natural» (Chejfec, 2014a: 39) es capaz de suscitar la percepción de una forma de «singular o escondida belleza» como «reacción irónica» (Chejfec, 2014a: 38) en ciertos artistas, como el escultor Tom Smith o el pionero del *land art*

Robert Smithson —cuyas primeras reflexiones estéticas surgieron precisamente ante el paisaje postindustrial de New Jersey— o, agregaríamos, como el propio Chejfec, que no deja de apreciar, en una suerte de retorno posmoderno del gusto romántico por las ruinas, «la belleza melancólica de esas instalaciones desoladas y semidestruidas frente al mar» (Chejfec, 2014a: 41).

Los dos relatos siguientes, “Los enfermos” y “Una visita al cementerio”, están ligados por la cuestión de la visión y la invisibilidad que en cierto modo recorre todo el libro: no en vano el título del volumen alude al desenlace vagamente “luminoso” del segundo de ellos. En “Los enfermos” se retoma el tema de la invisibilidad humana en la época del capitalismo tardío: la protagonista, al imaginar la futura obsolescencia de los adelantos tecnológicos que marcan el presente, se resiste a ese sello epocal que siente como amenaza contra la «densidad» de su vida y le lleva a intuir su propia insignificancia, asaltándole la idea de que «ella siempre será un personaje menor y anónimo» (Chejfec, 2014a: 49-50): uno más de esas «camadas de individuos ineptos» que conformarían una época «increíblemente penumbrosa» —uno de esos «periodos inexplicables», en los que «por culpa de algún déficit colectivo ninguna persona logra hacerse visible, todos han sucumbido al dictado de aquellos tiempos y de sus formatos sociales, económicos y culturales» (Chejfec, 2014a: 49).

Filosofía del paseo: el caminante como documentalista irónico

En “Una visita al cementerio”, uno de esos adelantos técnicos paradójicamente “invisibilizantes” —el “modo linterna” del teléfono móvil— se pone en juego para formular una suerte de poética de la narración “documental”, donde se trataría sobre todo de dar testimonio de elusivos procesos de pensamiento, de trayectorias mentales más o menos digresivas o azarosas. La narración, en virtud de esa poética, se define como búsqueda tentativa, caracterizada por un cierto tipo de iluminación discontinua, como lo expresa uno de los tres anónimos caminantes de este relato (precisamente el que se identifica como “narrador”): «de los narradores no debería esperarse otra cosa: poco más que una irradiación discontinua, por otra parte, sin resultados garantizados» (Chejfec, 2014a: 86). Al final del relato, el “modo linterna” del teléfono celular tiene un rol protagónico en el desenlace, en cuanto modo de iluminación anti-aurática que marca el tono de la búsqueda en un cementerio de París de la tumba de un gran escritor argentino: Juan José Saer. Del trío de innominados caminantes que se proponen ese objetivo una mañana de domingo —un narrador, un ensayista y un teólogo, extranjeros en la ciudad, donde los reúne un encuentro sobre “ciencias literarias”— es precisamente el teólogo el que tiene la idea de usar el “modo linterna” para encontrar en la oscuridad de la cripta la tumba del escritor —autor de referencia para el “narrador” del relato como para el propio Chejfec, quien continúa en más de un sentido el tipo de narración morosa y meditativa cultivado por Saer¹. El escenario “gótico” del cementerio le sugiere al teólogo una serie de géneros narrativos asociados con el misterio y lo sobrenatural: «piensa en historias de terror, en historias de investigación arqueológica, en películas de suspenso y en relatos de criminales o cautivos» (Chejfec, 2014a: 87), es decir, exactamente el tipo de narración que este relato evita y en cierto modo

¹ Lo que dice sobre el estilo de Saer en *Teoría del ascensor* bien podría decirlo sobre su propio cultivo de un tipo de narración que «puede ser tomada como un eterno recommienzo», toda vez que propone «un sentido de avance alejado de la idea de peripecia» (Chejfec, 2016: 139).

parodia. Más significativo aún es que ese escenario le sugiera una vaga idea de revelación asociada a la luz: «debería ser algo relacionado con la luz, piensa, con la luz de la fe» (Chejfec, 2014a: 87). Pero de hecho ni llega a concretarse esa revelación inspirada por la luz tecnológica ni ésta interviene finalmente en el hallazgo de la tumba del escritor, que el narrador encuentra sin necesidad del teléfono. Este reaparece en el irónico final del relato, pero no como parte de un desenlace revelador, sino como instrumento de un anodino desenlace fotográfico que sugiere una ambigua poética de la narración documental.

Ahora bien, se trata de un modo de documentación íntima, tan tentativa como irónica. A lo largo del relato el ensayista utiliza la cámara del teléfono para documentar el viaje parisino para su hija, tomando fotos de su osito de peluche Copito en distintos lugares de París, y en la escena final el modo linterna del teléfono —asociado al ambiguo modo “revelatorio” del relato, en el doble sentido del término, entre lo místico y lo fotográfico— es abandonado por el teólogo y sustituido por el modo “cámara” que el narrador se propone utilizar para dejar constancia de su visita al cementerio y del hallazgo de la tumba, sacando una foto de la lápida de Saer. Entonces ocurre algo relevante: el *flash* del teléfono se avería y vuelve a intervenir el modo linterna del teléfono, que el teólogo enciende para permitir que el narrador tome la foto en la oscuridad. En esa escena final es notable el abandono del modo “revelador” —el modo “místico” de la iluminación trascendental— en detrimento del modo fotográfico —un modo de iluminación técnica que propone una suerte de ética de la documentación, en la que siempre habría algo así como la nostalgia de una revelación fallida o la huella de una iluminación trascendente interrumpida o abandonada. Es lo que sugieren las frases finales del relato:

Le dice al narrador que no se preocupe, que lo puede iluminar con el teléfono celular en modo linterna. Se pone entonces a un costado de la placa de Saer y extiende el brazo hacia abajo, como si la luz fuera un fluido que puede rociarse. Y quizá no se trate de otra cosa, piensa el ensayista, viendo la dedicación con la que el teólogo ilumina algo que está seco de luz (Chejfec, 2014a: 89).

“Novelista documental”, el siguiente relato del libro, tiene un final igualmente anticlimático y de nuevo se sugiere (ya desde el título) la idea de una documentación irónica —un tipo de narración que se basa en hechos y experiencias reales pero que no cree demasiado en la verdad o en la capacidad del lenguaje para transmitir esas experiencias. Esto se pone de manifiesto desde el primer párrafo, cuando el narrador no encuentra la palabra adecuada para describir el sonido que hacen las guacamayas del hotel andino en que se aloja durante un congreso de novelistas, porque, como dice, «ninguna palabra resultaría efectiva, aun la más precisa, porque esa palabra debería referir también al aire, a los aromas, a la brisa y al paisaje en general» (Chejfec, 2014a: 91). Como en el relato que abre el libro, de nuevo nos encontramos ante un paisaje americano telúrico desprovisto del aura de lo sublime o lo maravilloso, tan frecuente en el realismo mágico o en los «viejos cronistas de América» que se mencionan en el siguiente párrafo. Aquí no se destaca lo asombroso o singular del paisaje, sino meramente su opacidad, su diferencia o disyunción en cuanto a la escritura capaz de expresarlo. En Chejfec ronda siempre la conciencia de la imposible veracidad de la escritura en cuanto documento, en el sentido de lo que observa Robert Walser sobre el paseo: «si se quisiera contar, no se acabaría nunca antes de que estuviera fielmente contado» (Walser, [1917] 2000: 72-73).

Por otra parte, el propósito “documental” del novelista que narra este relato autoficcional (pues ese novelista resulta no ser otro que el propio Chejfec) es tan irónico y vagamente burlesco como el del ensayista del relato anterior: en un encuentro de escritores, la única preocupación del novelista Sergio Chejfec es sacarse una foto con las guacamayas de la recepción del hotel para demostrar que su relato se basa en hechos reales —cosa que finalmente no consigue y que por lo demás poco podría demostrar. Nada hay aquí de mágico ni tampoco de realismo en un sentido convencional, dadas las reservas frecuentemente expresadas por el narrador chejfequiano en cuanto a la capacidad del lenguaje de reflejar la realidad o comunicar la experiencia, y ello empezando porque lo que se desea reflejar o comunicar es siempre algo tan elusivo como las impresiones y pensamientos del yo que narra. Si algo hubiera de “mágico” en los paseos narrativos de Chejfec sería en el sentido de lo que Walser llama en *El paseo* el «espíritu de lo mágico»: «la magia de la intimidad y de la vida intelectual» (Walser, ([1917] 2000: 70). En todo caso, Chejfec sería un irónico documentalista de la percepción: un documentalista descreído que duda de la fiabilidad de su instrumento —la escritura— y que aun así emprende la composición de relatos y novelas en una suerte de exploración incierta, con el exclusivo propósito de transmitir «algún matiz de mi experiencia o de mi sensibilidad» (Chejfec, 2014a: 98).

Apariciones discontinuas: una poética de la ficción errante

Las irónicas ficciones documentales de Chejfec están así pues tan alejadas de la retórica de lo maravilloso en el realismo mágico como de lo extraño o imposible en la tradición de la literatura fantástica —digamos, en los “cuentos perfectos” de Cortázar que se mencionan en los primeros compases del siguiente relato, “El testigo”, que sin embargo no deja de rendir homenaje al autor de *Rayuela* (1963). En Chejfec es clave el viaje como móvil de la narración y como generador de una figura que suele entrecruzarse con la del documentalista irónico o descreído: la figura del testigo extranjero. En este relato es el sentimiento de extranjería que experimenta Samich, el translúcido *alter ego* de Chejfec, extraño en su ciudad natal tras años de vivir en otro país, lo que mueve y justifica la narración, que aúna el testimonio, el *ethos* exploratorio de la antropología urbana y las derivas de la ficción. De hecho, se diría que la propia posición del testigo, del extranjero, que por definición es exterior a los hechos con los que conecta sólo de manera tangencial y efímera en la trayectoria azarosa del viaje o la caminata, implica en sí misma un cierto grado de ficción, un estar (o mejor, un andar) por fuera de la realidad, de la cosa en sí. Es una paradoja ya señalada por Agamben en su reflexión sobre el testimonio a propósito de los supervivientes de la *Shoá*: el testigo, el superviviente es el que no experimentó la muerte, el que queda fuera de la única realidad irrefutable, con el paradójico deber de dar testimonio de lo indecible —es decir, el testigo ante todo «da testimonio de su imposibilidad de testimoniar», su escritura sólo puede decir «lo intestimoniado» (Agamben, 2000: 40).

Es lo que sugiere la extravagante investigación documental que emprende Samich/Chejfec en este relato: buscar en guías telefónicas de los años 30 las direcciones y números de teléfono de los escritores que por entonces vivían en Buenos Aires, desde Cortázar, Borges o Arlt, a las hermanas Ocampo, Leopoldo Marechal o Leónidas Barletta. Lo cual, a la vez que una inves-

tigación empírica, es de entrada «un ejercicio de ficción», como se observa al final del relato, y ello, en primer lugar, por el distanciamiento que implica el paso del tiempo, que convierte en irreales esos números telefónicos y direcciones donde ya no vive ninguno de los escritores, muertos hace tiempo. Aquí encontramos lo más parecido a un sentimiento de lo maravilloso en la narrativa de Chejfec: sería un maravilloso secular que no se asocia a lo grandioso o sublime del paisaje americano o a su exuberante amalgama de culturas, sino al opaco escenario urbanita que podría hallarse en cualquier ciudad moderna —un sentimiento de lo maravilloso discontinuo que Samich/Chejfec asocia en este relato a las trayectorias de los colectivos de Buenos Aires y sus repentinas «apariciones».

Los colectivos urbanos —esas «cápsulas maravillosas de movimiento» que fascinan a Samich/Chejfec por su «naturaleza episódica» y su «presencia flotante basada en apariciones discontinuas» (Chejfec, 2014a: 124-125)— de hecho funcionan en este relato como trasuntos de la propia poética de la ficción viajera de Chejfec. Dos rasgos notables de su narrativa se condensan en estas meditaciones urbanas sobre los colectivos. El primero sería la preferencia por los “recorridos”, las trayectorias móviles y discontinuas, en vez del simulacro de orden de los mapas, «redundantes e insuficientes a la vez» (Chejfec, 2014a: 126). Como los colectivos, los relatos de Chejfec son «objetos anfibios, entre inconcretos y ciertos», que adoptan la forma de «dioramas mentales» resultantes de «la trayectoria abstracta de cada línea» (Chejfec, 2014a: 126), lo que por lo demás remite a la ambigua condición de “ficción documental” a la que aspiran —a su cualidad ambivalente de documentación difusa², a la vez «inconcreta y cierta», a medio camino entre el testimonio y la divagación o lo que en otro lugar llama la «indecisión especulativa» (Chejfec, 2014b: 133).

El segundo rasgo sería lo que podríamos llamar la percepción de lo “casi sublime” en los paisajes urbanos, la irrupción fugaz de una mirada cuasi-trascendente en la visión de la ciudad moderna, cuyo antecedente más notorio serían las “iluminaciones” profanas de Walter Benjamin (2018). Sería en todo caso una suerte de trascendencia irónica, fascinada por su propia improbabilidad, la que asocia al sentimiento de lo «extraordinario» (Chejfec, 2014a: 127) que experimenta ante los recorridos de los colectivos o lo lleva a percibir lo «casi sublime» del colectivo 92, «magnífica línea, de recorrido diverso e incansable, también muy apreciable por sus discretos colores» (Chejfec, 2014a: 129). Esto último remite a otro de los rasgos característicos de la escritura de Chejfec: su sobriedad y atonía estilística, el desprecio por las «veleidades ornamentales» (Chejfec, 2014a: 127) que aquí se le atribuye a Samich, tan diferente de las pirotecias retóricas del realismo mágico (de los estilos suntuosos de un Carpentier, un Asturias o un García Márquez). Lo que por lo demás es coherente con la formación estética de Chejfec en el contexto de la poesía objetivista de los 90, del *Diario de Poesía* del que fue asiduo colaborador, y del ejemplo de un poeta como Joaquín Gianuzzi, a quien le dedica un ensayo —*Sobre Gianuzzi* (Chejfec, 2010)— del que podrían extraerse numerosas observaciones aplicables a su propia narrativa.

² Tal como lo expresa en *Teoría del ascensor*: «considero que lo propio debe mostrarse siempre de manera sobre todo difusa. Porque así como detesto ver organizada la realidad como literatura, desprecio lo claro y lo explícito, las pretendidas formas de lo verdadero que buscan imponerse como tales, y recelo de que mi ciudad y cualquier ciudad se muestren de ese modo» (Chejfec, 2016: 25).

Del libre deambular y la mística discontinua: sobre lo «casi sublime»

El tema del encuentro azaroso de lo “casi sublime” (casi siempre en paisajes urbanos, aunque no únicamente) se desarrolla en el siguiente relato del libro, “El seguidor de la nieve”, cuyo asunto principal, se diría, es lo “casi sublime” de la nieve. El anónimo «seguidor de la nieve» que lo protagoniza —otro notorio trasunto del autor, adicto como él a las caminatas y como él oriundo de un remoto país del continente donde la nieve es algo extraordinario, ahora vecino de Nueva Jersey— experimenta un recogimiento y una suspensión casi mística ante el silencio de la nieve (Chejfec, 2014a: 147) y llega a una especie de “grado cero” de la observación, hasta el punto de que «olvida estar contemplando la nieve» y «cree estar siendo contemplado por ella» (Chejfec, 2014a: 148), en un fenómeno de traslación subjetiva frecuente en las experiencias místicas —recordemos el famoso *dictum* de Meister Eckhart: «El ojo con el cual veo a Dios es el mismo ojo con el cual me ve Dios; mi ojo y el de Dios son un solo ojo y una sola visión y un solo conocer y un solo amar» (Eckhart, 2003: 201).

A la vez, como en muchas de las narraciones de Chejfec, el místico secular o esporádico se da la mano con el documentalista irónico, que en este caso se aplica a fotografiar y clasificar los distintos tipos de muñecos de nieve o de «ángeles de nieve» (Chejfec, 2014a: 157). Que esa propensión mística no tiene un componente religioso es algo ya implícito en la ambivalente denominación que da título al relato —«seguidor de la nieve»—, que en principio podría prestarse al sentido de “creyente” en una religión —lo que en parte se propicia cuando se dice de él que «ha terminado creyendo sólo en la nieve» (Chejfec, 2014a: 147)—, pero que a lo largo del relato tiene más bien el sentido literal de “el que sigue el camino de la nieve” (es decir, el que debe abrir un sendero con la pala después de una gran nevada) o bien “el adicto a las caminatas en la nieve”. Por otra parte, cuando la expresión adquiere un sentido metafórico, prevalece igualmente lo secular. Es lo que ocurre cuando el seguidor deviene (cortazarianamente, diríamos) “perseguidor”, y nos deslizamos de la suspensión “mística” a algo que sugiere la vocación artística, en un pasaje en que el seguidor «imagina un ejército vocacional de perseguidores» (Chejfec, 2014a: 153), «personas sensibles y merodeadoras, como él mismo» (Chejfec, 2014a: 150): «el buscador de cavernas, el merodeador de ruinas, el investigador de lluvias, el sondeador de alturas, el especialista en mares, el cazador de puentes, el detective de piedras, el rastreador de vientos, el interpretador de ruidos» (Chejfec, 2014a: 153). Un pasaje que da una precisa descripción del artista moderno en cuanto «creyente sin iglesia»: «En algún momento, supone, habrá un coloquio de estos creyentes sin iglesia, devotos más bien de un objeto solitario: la única de las variadas manifestaciones del mundo en la que creen» (Chejfec, 2014a: 153). A partir de esa nómina de “devotos”, estaríamos tentados de hacer una “lista privada” como la que imagina el autor de *Teoría del ascensor* —una correlación de narradores y platos de cocina, de poetas y tipos de situaciones o acciones (que incluiría al narrador “Shashimi”, a los poetas “Hablar por teléfono” y “Tomar el mate”, así como, no menos maliciosamente, al narrador “Lo que traiga el mozo”)— y atribuir cada uno de estos tipos de “perseguidor” a una serie de escritores y artistas modernos —por ejemplo: Beckett, “el detective de piedras”; John Cage, “el interpretador de ruidos”; Turner, “el especialista en mares”; Arguedas, “el cazador de puentes”... Habría aquí una imagen del artista moderno y también del tipo de escritor que aspira a ser el propio Chejfec en cuanto “seguidor de la nieve” (no en vano el relato está dedicado al poeta argentino Arturo Carrera): un escritor moderno cuya “creencia” —ya sea

como místico o como documentalista— está atravesada por la ambigüedad y la ironía. No por casualidad, lo que atrae al seguidor de la nieve en los paisajes nevados —aquello que lo lleva a elegir la nieve como única manifestación del mundo digna de su interés— es precisamente el efecto de “ambigüedad” que producen:

El momento cuando la nevada cesa y la claridad vuelve a sus condiciones normales de transparencia, es el estado de gracia de la nieve, copos llenos de aire depositados sobre la superficie, o también aire vacío con forma de nieve. Uno mira el paisaje, cualquier paisaje, sea urbano o rural, y la composición de las cosas ofrece una total ambigüedad: la realidad parece iniciar un letargo de inmovilidad, o al revés, parece a punto de despertar después de haber dormido durante largo tiempo (Chejfec, 2014a: 145).

Beatriz Sarlo describe la escritura de Chejfec como «una forma que comunica ficciones mínimas» (Sarlo, 2007: 398). Estos ejercicios de ficción minimalista, siempre a punto de dejar de ser ficción, están estrechamente ligados a la percepción de la maravilla mínima, banal, de lo olvidado o a punto de desaparecer, a lo que se entrega con «alarde de minucia» (Chejfec, 2008: 81) el escritor caminante —así como la propia caminata de la escritura— generando efímeros dibujos, azarosos diseños y trayectorias. En virtud de esa acentuada atención a lo mínimo, la caminata es descrita en su novela *Mis dos mundos* (Chejfec, 2008) como una «arqueología superficial», un específico modo de observación que da testimonio incierto de lo pasajero y lo menor:

Parte de la caminata es una forma de arqueología superficial, que por lo general me resulta sumamente instructiva y en cierto modo conmovedora, porque se trata de considerar indicios modestos, irrelevantes y hasta azarosos, todo lo contrario de la definitiva pertinencia de las observaciones científicas. Son indicios que por su carácter menor o prescindible reponen un modo de ocupar el tiempo: uno es testigo de lo anónimo, de lo inclasificable para la historia, y es a la vez testimonio de lo que difícilmente perdurará (Chejfec, 2008: 38).

Sería un tipo de observación que propone una suerte de “materialismo errante” a la vez que un específico modo de trascendencia discontinua³. Pues si, por un lado, esa observación se dirige a lo que podríamos llamar el “suelo” material de la historia —como se dice en otro momento, «el suelo es una de las cosas más reveladoras de la condición del presente; es más elocuente en sus daños, deterioros, desniveles o accidentes de cualquier tipo» (Chejfec, 2008: 37)—, por otro lado, esta «arqueología superficial» es propicia a las iluminaciones profanas y a los descubrimientos banales —a hallar en lo nimio una efímera forma de trascendencia o de revelación histórica. Ese incierto modo de revelación tendría para Chejfec un específico valor ético y cognitivo, y de hecho sería la mejor definición de lo que entendemos por literatura —

³ En *Teoría del ascensor*, en una reflexión sobre la relevancia de la «mirada documental» en una época de pérdida de credibilidad de la ficción, describe los «documentos» narrativos como «fantasías materiales o materialistas» y también, en la medida en que no proponen una mera «duplicación» o un «reflejo» de la realidad, como «ecos o reverberaciones, disfraces transitorios, formas abstrusas de lo directo» (Chejfec, 2016: 21). Sobre los vínculos entre la narrativa de Chejfec y los “nuevos materialismos” véase López Dujisin, 2021.

eso “casi nulo” o al borde de la “extinción” en la era del espectáculo globalizado, como plantean los dos relatos que cierran el libro, pero que nunca termina de “deshacerse en la historia”, ya que, como observa en el relato homónimo: «Es cierto que nunca nada es del todo nulo, ello va en contra de la ley de la existencia, a veces lo débil impone cambios tangibles después de una incierta cadena de circunstancias» (Chejfec, 2014a: 162). La mayor fuerza de la literatura radicaría justamente en lo “casi nulo”: lo que con Agamben llamaríamos la «potencia de no» (Agamben, [1995] 1998: 63), la capacidad de poner(se) en duda, de «fracasar mejor» diría Beckett (1983: 8), de «hacerse más pequeño», diría Kafka⁴. O como dice el propio Chejfec en el ensayo que cierra *Teoría del ascensor* (de hecho, en su última frase): «la promesa de ruina que siempre blande la literatura contra la así llamada realidad» (Chejfec, 2016: 216).

De la ficción documental como fotografía errante (a modo de conclusión)

“Hacia la ciudad eléctrica”, el relato que cierra *Modo linterna* (Chejfec, 2014a) retoma de manera significativa el motivo de la documentación ambigua o irónica. Como en muchos de los relatos del volumen, el narrador toma fotos para documentar la verdad de lo que narra, pero siempre hay algún tipo de desvío irónico. En este caso se incluyen (por primera vez en el libro) dos fotos: una en la que vemos el letrero luminoso que corona la torre más alta de la ciudad a la que viaja el narrador con motivo de un festival literario, en el que se publicita su «lema» o «apodo» —«Scranton. The Electric City» (Chejfec, 2014a: 202)—; y otra relativa al episodio de la firma de libros fallida, que muestra una mesa con dos sillas vacías y un cartel ilegible. Sin embargo —característicamente, diríamos— el valor probatorio de la segunda es más que dudoso, puesto que el nombre del escritor en la mesa vacía que podría corresponder a Bragi, uno de los escritores invitados al festival literario, está en letra tan pequeña que resulta ilegible. Esta foto vacía, en cuanto indiscernible documento de una doble desaparición autorial y de una escena literaria fallida, tiene un cierto carácter emblemático, precisamente por su “casi nulo” contenido y su borrosa referencialidad o degenerada «indexicalidad» (Peirce, [1935] 1994: 283) —su «*ficción* de significación indexical» (Horne, 2010: 240; mi traducción, énfasis en el original). De hecho, las ficciones documentales de Chejfec, tan alejadas de la novela realista como del género del testimonio que emergió en Latinoamérica en las últimas décadas del pasado siglo, dialogan a menudo con las modernas «estéticas del silencio» (Sontag, 1966) y en particular con las poéticas latinoamericanas de lo ilegible (Prieto, 2016). Aunque la escritura de Chejfec cultiva lo “errante” en el sentido de la deriva y la digresión antes que en el de una agramaticalidad (a la manera, digamos, de un Vallejo o un Perlongher), abundan en ella las escenas de incomunicación que funcionan como miniaturas o microemblemas de lo ilegible⁵. En ese rubro podríamos incluir las escenas de incomunicación *inter-especies* que encontramos en el relato “Novelista documental” y en la novela *Mis dos mundos* —donde un escritor trata de comunicarse en vano con las guacamayas de un hotel andino o con las carpas y tortugas de un parque brasileño, respectivamente: escenas que a su manera evocan la “graciosa alocución” al perro en *El paseo* de Walser ([1917] 2000: 67).

⁴ «Hacerse más pequeño, cada vez más callado, cada vez más liviano, hasta desaparecer» (cit. en Canetti 1983: 67).

⁵ Para un lúcido análisis de varias escenas de “ilegibilidad” chejfequianas véase Alcívar Bellolio 2022.

En la misma categoría incluiríamos el pasaje, hacia el final de esa novela, en que un cierto sentimiento de impostura y vergüenza de la escritura (Chejfec, 2008: 121) se asocia a la imaginación de un cuaderno de escritor plagado de signos indescifrables, cual si fuera uno de los libros ilegibles de Mirtha Dermisache⁶: «Las hojas de mi cuaderno no contendrían frases, ni siquiera palabras, sólo dibujos que buscaban simular caligrafías, o páginas repetidas con la palabra ‘qué’, sobre todo ‘cómo’, o con sílabas desconectadas que nunca hacían sentido» (Chejfec, 2008: 122). Pasaje equiparable a otro de *Teoría del ascensor* en que se esboza una poética de la indecisión narrativa como procedimiento de suspensión del sentido y negación indeterminada —como una forma de decir “no” o “no sé” con palabras diferentes al “no”:

La indecisión remite a una especie de narcolepsia interna, una suspensión bajo la cual la historia se abstrae de sí misma y parece abrirse a toda expectativa. Me gusta pensar la indecisión como preámbulo o epílogo de la ambigüedad, una cláusula mínima de sentidos en espera, que por su misma indefinición pertenece naturalmente al campo de la negatividad. O sea, esos momentos en que las palabras en cadena dicen “No” con palabras diferentes al “No”. Intentos de repetir “No sé” sin hacer uso de la palabra No (Chejfec, 2016: 28).

El radical proyecto “pseudoalfabético” de Dermisache (Prieto, 2020) tiene de hecho especial relevancia para Chejfec en la medida en que lo toma como punto de referencia para deslindar dos paradigmas de escritura en Latinoamérica. En un ensayo de 2018 sitúa esos dos paradigmas en una fecha y un lugar muy concretos: Buenos Aires, 1967 —año y lugar de aparición de *Cien años de soledad* y del enigmático *Libro N° 1: 1967* de Mirtha Dermisache, que hasta hoy permanece inédito en su integridad. Ese deslinde opone la “hiper-legibilidad” del realismo mágico al inescrutable proyecto de escritura asémica de Dermisache, que se inicia con ese libro imposible (un libro de 500 páginas de grafismos indescifrables)⁷ y que Chejfec asocia con autores como Osvaldo Lamborghini y Clarice Lispector, que cuestionan «la idea de legibilidad como valor literario» (Chejfec, 2018: 28). No es difícil imaginar por cuál de esos paradigmas se decanta la escritura del propio Chejfec, que observa lo siguiente sobre el efecto de legibilización operado por la novela de García Márquez:

con el realismo mágico, América Latina se torna legible; tanto en los países centrales como en los nuestros. En el caso de los nuestros, una especie de autoconciencia: un intento de hacer converger novela e historia. Pero también nos adaptamos a la legibilidad como si fuera un paisaje discursivo, con sus propias premisas, silencios, oscuridades, reflejos y volúmenes; no obstante, si es visto desde ahora, construido ese paisaje de modo fulminante porque nada es legible por naturaleza (Chejfec, 2018: 19).

⁶ Autora sobre la que Chejfec ha escrito palabras iluminadoras y que también le inspiró un sugerente experimento literario: un poema compuesto con un procedimiento derivativo a partir de los catorce grafismos del *Libro N° 8: 1970* de Dermisache (Chejfec y Dermisache, 2019).

⁷ Roberto Brodsky (2022) vincula ese libro de Dermisache con otro «libro ilegible», *Derechos de autor* de Enrique Lihn (1981), y con lo que Héctor Libertella llamara «la escritura de las cuevas» (Libertella, [1977] 2008: 41), en su lectura de 5 (Chejfec, 2019), uno de los últimos libros editados por Chejfec antes de su fallecimiento en 2022.

En *Mis dos mundos* reaparece la mirada irónica hacia el paisaje latinoamericano telúrico, significativamente ligada a otra fotografía ilegible —una fotografía que dice “no” o “no sé” con palabras diferentes al “no”. Es una mirada muy alejada de cualquier exotismo o del tratamiento típico del paisaje americano en el realismo mágico. Más bien, lo que encontramos aquí es un enrarecimiento teórico de la relación entre espectador y paisaje, y de la supuesta representatividad o trascendencia de éste. Hacia el final de la novela, en una extraña digresión, el narrador imagina los pensamientos de las palmeras y llega a sentir envidia de su altiva felicidad, y entonces se produce una deriva fantástica tan paródica de lo fantástico a la manera de Borges como de lo maravilloso en la línea del realismo mágico. Singularmente, esta bizarra filosofía del paisaje desemboca en una foto imposible⁸ que incluiría a narrador y palmera: una foto que, aparte de ser «inconcebible en la fantasía», sería «más apropiada a las sabanas cálidas, donde el vacío encuentra su argumento de confirmación en esos árboles aislados y prominentes. Y a lo mejor esa palmera no era sino ese argumento, la justificación del claro, o sea, una alusión a gran parte del territorio» (Chejfec, 2008: 117). En esta escena ubicada en un parque solitario en una innominada ciudad del sur de Brasil, la palmera es deconstruida en cuanto símbolo típico del paisaje tropical: lejos de funcionar como índice de alguna maravillosa esencia o como documento de «la expedición naturalista, donde el contraste con lo majestuoso es paso frecuente y hasta obligado» (Chejfec, 2008: 117), lo que aquí se pone de manifiesto es el «vacío» de las «sabanas cálidas» —la palmera sería de hecho su “argumento”, lo que apunta a la construcción retórica de cualquier paisaje y por tanto a la condición problemática, dudosa y fundamentalmente ficcional del «territorio», que tiende a desvanecerse en los múltiples vínculos de lo que en otro momento llama la «sensibilidad digital» de la caminata (Chejfec, 2008: 24)⁹.

La mirada irónica al pensamiento del paisaje en la tradición latinoamericana —y a sus correspondientes tópicos: “civilización y barbarie”, “lo real maravilloso”, “la expresión americana”, “la novela de la tierra” etc.— es aún más patente unas páginas más adelante, cuando el deslucido parque por el que pasea el indolente narrador-*flâneur* de esta novela se contrapone, en cuanto trillado símbolo de «civilización» y «antesala de ese gran continente», a «la espesura verde hecha de vegetación y misterio, devoradora de personas y dignidades, trituradora de almas, la naturaleza inapelable a la que me referí más arriba, etc.» (Chejfec, 2008: 120). E inmediatamente después agrega:

Yo quedaba del lado de la civilización, representando una de las más habituales escenas típicas de escritor: sentado a la mesa de un bar, el previsible morral con las herramientas literarias dentro, alguna taza de café u otra bebida indistinta delante; o sea, la circunstancia propicia para escribir (Chejfec, 2008: 120).

Lo que se escribe aquí, y en cierto modo en toda la narrativa de Chejfec, es la indolencia de un paseo extranjero que desea persistir en su extranjería, un paseo que recorre con desgana

⁸ Una foto que recuerda a la “fotografía muda” que aparece al comienzo de una notable novela brasileña, *La hora de la estrella* de Clarice Lispector: «Juro que este libro está construido sin palabras. Es una fotografía muda. Este libro es un silencio. Este libro es una pregunta» (Lispector, 2011: 18).

⁹ Sheila Pastor (2021) analiza esta novela en el contexto de los “hiperviajes” de la era de la información, relacionándola con las “formas errantes” que, de acuerdo con Graciela Speranza, traducen «la experiencia de un mundo conectado por el flujo cada vez más nutrido en el siglo XXI de las redes globales» (Speranza, 2012: 16). Edgardo Berg, desde un enfoque análogo, se refiere al «adelgazamiento de la experiencia» y a la «lógica del parecido y de la reduplicación» que presiden los vagabundeos del merodeador urbano en un «mundo digital» (Berg, 2017: 880).

o con apagada sorna los hitos del pensamiento del paisaje latinoamericano —la civilización y barbarie de Sarmiento (2005), la naturaleza devoradora e implacable de *La vorágine* (Rivera, 2003), los cuentos de la selva de Horacio Quiroga ([1917] 2004), etc. Un paseo que, a partir del «cansancio» de «plegarse a un nuevo simulacro» del que habla otro relato —“Deshacerse en la historia” ([1917] 2014: 164)—, tiende a desviarse de esos consabidos caminos en cuanto modos de apropiación del paisaje, modos predeterminados de hacerlo legible, de reducir la fundamental extrañeza del espacio —su condición de “*bodenlos*”, sin suelo o sin fundamento (Flusser, 2007)— a la familiaridad del “territorio”. Habría ahí, en esa singular manera de pasear, en su vocación “extraterritorial” (Steiner, [1971] 2016), una ética y una política —una filosofía del desplazamiento: una manera de pensar y actuar, de conducir(se) (en) la vida— pero también, en suma, una poética: un proyecto de lectura y escritura que implica una aguda crítica de la literatura por la que esta se reactiva y avizora nuevas vías de conocimiento y exploración.

Bibliografía

- AGAMBEN, G., [1995] 1998, *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*, trad. es. de A. Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos.
- , [1998] 2000, *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III*, trad. es. de A. Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos.
- ALCÍVAR BELLOLIO, D., 2022, "Problemas de legibilidad. Una cierta ética de la modestia de Sergio Chejfec", *Cuadernos LIRICO*, hors-série, en < <https://journals.openedition.org/lirico/12955> > (5 de febrero de 2025).
- BECKETT, S., 1983, *Worstward Ho*, New York, Grove Press.
- BENJAMIN, W., 2012, "El *flanêur*", en W. Benjamin, *El París de Baudelaire*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, pp. 97-137.
- , 2018, *Iluminaciones*, Madrid, Taurus.
- BERG, E., 2017, "Merodeadores urbanos en un mundo digital", *Remate de males*, 37.2, pp. 875-889.
- BRODSKY, R., 2022, "Elogio de la ilegibilidad", *Cuadernos LIRICO*, número hors-série, en <https://doi.org/10.4000/lirico.12779> (5 de febrero de 2025).
- CANETTI, E., 1983, *El otro proceso de Kafka: cartas a Felice*, Madrid, Alianza.
- CARPENTIER, A., 1984, "Lo barroco y lo real maravilloso", en A. Carpentier, *Ensayos*, La Habana, Letras Cubanas, pp. 107-126.
- CHEJFEC, S., 2005, "La dispersión", en S. Chejfec, *El punto vacilante*, Buenos Aires, Norma, pp. 27-33.
- , 2007, *Baroni: un viaje*, Buenos Aires, Alfaguara.
- , 2008, *Mis dos mundos*, Barcelona, Candaya.
- , 2010, *Sobre Gianuzzi*, Buenos Aires, Bajo la Luna.
- , 2014a, *Modo linterna*, Barcelona, Candaya.
- , 2014b, "El sendero de los indecisos", *Iberoamericana*, XIV.54, pp. 127-136.
- , 2016, *Teoría del ascensor*, Zaragoza, Jekyll & Jill.
- , 2018, "El caso de la literatura entre el pasado y el futuro", *Cuadernos de Literatura*, 22.44, pp. 15-29.
- , 2019, 5, Buenos Aires, Entropía.
- CHEJFEC, S. y DERMISACHE, M., 2019, *Libro N° 8: 1970 - El mes de las moscas*, Santiago, Naranja.
- CORTÁZAR, J., 1963, *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana.
- DERMISACHE, M., 1967, *Libro N° 1: 1967*, Buenos Aires, Museo Malba.
- DEBORD, G., 2022, *Psicogeografía, arquitectura y urbanismo*, Madrid, Ediciones Asimétricas.
- ECKHART, M., 2003, *Die deutschen Werke*, Stuttgart, Kohlhammer.

- FLUSSER, V., 2007, *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*, São Paulo, Annablume.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G., 1967, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- HORNE, L., 2010, "A Portrait of the Present: Chejfec's Photographic Realism", *Hispanic Review*, 78.2, pp. 229-250.
- LIBERTELLA, H., [1977] 2008, *Nueva escritura en Latinoamérica*, Buenos Aires, El Andariego.
- LIHN, E., 1981, *Derechos de autor*, Santiago de Chile, Yo Editores.
- LISPECTOR, C., 2011, *La hora de la estrella*, Barcelona, Siruela.
- LÓPEZ DUJISIN, S., 2021, *La escritura como forma relacional: nuevos materialismos en Mis dos mundos y Modo linterna de Sergio Chejfec*, Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- PASTOR, S., 2021, "Los viajeros del espacio y las formas errantes en la literatura contemporánea: paseo urbano e hiperviaje", *Chasqui*, 50.1, pp. 433-444.
- PEIRCE, Ch. S., [1935] 1994, *Collected Papers*, Harvard, Cambridge UP.
- PRIETO, J., 2011, "Sobre ilegibilidad y malas escrituras en Latinoamérica", *Ínsula*, 777, pp. 1-5.
- , 2016, *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Madrid, Iberoamericana.
- , 2020, "La línea pseudoalfabética: sobre las escrituras ilegibles de Mirtha Dermisache y León Ferrari", *Cuadernos LIRICO*, 21, en <<https://journals.openedition.org/lirico/9627>> (5 de febrero de 2025).
- QUIROGA, H., [1917] 2004, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Palencia, Menoscuarto.
- RIVERA, J. E., [1924] 2003, *La vorágine*, Madrid, Cátedra.
- SARLO, B., 2007, *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- SARMIENTO, D. F., [1845] 2005, *Facundo*, Madrid, Cátedra.
- SONTAG, S., 1966, "The Aesthetics of Silence", en S. Sontag, *Styles of Radical Will*, New York, Farrar, Straus & Giroux, pp. 3-34.
- SPERANZA, G., 2012, *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama.
- STEINER, G., [1971] 2016, *Extraterritorial: ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, Madrid, Siruela.
- WALSER R., [1917] 2000, *El paseo*, Madrid, Siruela.

SIMONE FERRARI

Università degli Studi di Milano

Monos blancos: narrativas italianas del Chiapas rebelde (1994-2024)

Introducción

Durante más de tres décadas, la rebelión del Ejército Nacional de Liberación Zapatista ha despertado sugerencias y fascinación entre una extendida franja de movimientos políticos no-global, altermundistas, ecologistas y anticapitalistas europeos (Apostoli Cappello, 2013; Benzoni, 2021; Del Castillo Troncoso, 2023), seducidos por las propuestas políticas y comunicativas de un nuevo sujeto étnico-político colectivo de insurrección (Rovira, 2005; Apostoli Cappello, 2013; Aguirre Rojas, 2014). Las resonancias transoceánicas de los hechos de Chiapas se han traducido, ya en los años noventa, en la consolidación de un “tercer actor” (Rovira, 2009) del conflicto entre zapatistas y gobierno mexicano: un actor social plurinacional, conformado por las redes globales de apoyo económico, político, comunicativo y cultural al EZLN (Cleaver, 1998; Olesen, 2004).

En las conexiones transcontinentales entre Chiapas y el mundo, cabe destacar el peso específico de los movimientos solidarios italianos (Apostoli Cappello, 2009; Ferrari, 2023)¹. El prolífico encuentro entre la vocación internacionalista de la rebelión de Chiapas y el fenómeno del activismo filozapatista italiano ha inspirado centenares de realizaciones culturales, entre ellas documentales, páginas web, manuales de viaje, ensayos y obras narrativas dedicadas a la insurrección de Chiapas (Ferrari, 2023)². En el ámbito literario, a partir de la primera década del siglo XXI se han publicado novelas, novelas gráficas, memorias narrativas y diarios de viaje adscribibles al fenómeno literario internacional de la “novela de la rebelión zapatista” (Vanden Berghe, 2012). Los autores de tales obras suelen ser militantes de movimientos sociales filo-zapatistas, miembros de ONG que operan en Chiapas, activistas autónomos o viajeros en Chiapas. Por lo general, sus textos se caracterizan por una enunciación solidaria y por una

¹ Sobre las razones de éxito de los movimientos filozapatistas en Italia, se aconseja la lectura de Apostoli Cappello (2013) y Del Castillo Troncoso (2023).

² El archivo más extendido de las producciones culturales italianas dedicadas al zapatismo se encuentra en la página de la asociación filozapatista paduana Yabasta (www.yabasta.it).

propuesta narrativa que suele adherir, con mayores o menores grados de superposición, con la matriz estético-política del discurso zapatista (Hilsenbeck Filho, 2017; Raiter y Muñoz, 2017), de sus prácticas comunicativas (Reguillo, 2000; Betancourt, 2005) y de sus extensiones literarias (Baxmeyer, 2018).

El presente trabajo propone, en primer lugar, un esfuerzo cartográfico de mapeo de las obras narrativas acerca de la rebelión zapatista producidas por autoras y autores italianos. En segundo lugar, el ensayo tiene como objetivo la identificación de los mecanismos narrativos de acercamiento solidario a la alteridad y de utopización del sujeto étnico-político maya-zapatista en algunas de dichas obras. Se formula la hipótesis de que los textos analizados condensan y problematizan nuevas modalidades utópicas de representación de las colectividades y de los cuerpos indígenas ‘rebeldes’, por medio de narrativas que ponen en acto la tensión permanente entre peculiaridad diferencial de los saberes maya y dimensión intercultural del discurso revolucionario. Además, se plantea que tales producciones desvelan algunas inquietudes e incomodidades enunciativas propias del actor solidario europeo que elige, a través de la herramienta literaria, ‘hacerse voz’ de las instancias políticas y culturales de los pueblos indígenas. En este sentido, el análisis propuesto se fundamenta en el estudio de las relaciones entre dos mecanismos narrativos complementarios: la “indigenización” (Rozental, 2017; Kristianto, 2017; Whitten, 2022) del sujeto enunciator europeo, o “tercer actor narrativo”, y la utopización (Aínsa, 2004; Wink y Ansótegui, 2020) del sujeto indígena revolucionario y de su discurso normativo (Duchesne Winter, 2010).

Narraciones filozapatistas italianas. Genealogías y taxonomías

La centralidad de la dimensión narrativa en la rebelión chiapaneca de 1994 es evidenciada, entre otros, por Jorge Volpi (2004). El escritor y crítico mexicano ofrece un detallado análisis filológico del conflicto social e intelectual desatado por el EZLN, señalando como en su “guerra por la palabra” el Subcomandante Marcos «convirtió la literatura en su principal arma de combate» (Volpi, 2004: 13). En este orden de ideas, múltiples estudios acerca de las formas de la comunicación del EZLN y de Marcos coinciden en identificar al menos tres rasgos esenciales del discurso zapatista y de sus extensiones literarias. En primer lugar, la dimensión intercultural de su pensamiento. Los principios del zapatismo han sido plasmados en un intercambio permanente entre la identidad cultural maya y teorías políticas internacionales, cuyo cruce permitiría la formación —y la narración— de un nuevo sujeto étnico-político protagonista de la rebelión chiapaneca (Rovira, 2009; Auger, 2013). En segundo lugar, la maleabilidad ideológica del zapatismo, entidad multiforme en su ideario, ha permitido la confluencia entre reivindicaciones políticas locales e instancias de horizonte global (Leyva Solano, 1999; Apostoli Cappello, 2013): en efecto, la vertiente internacionalista del discurso de Marcos ha delineado el destino del zapatismo como emblema y modelo transcontinental de la lucha a la globalización neoliberal (Benzoni, 2021). Finalmente, la consolidación de la red internacional de apoyo al zapatismo ha sido favorecida por la vocación literaria de su discurso (Volpi, 2004; Baxmeyer, 2018). La densidad poética de los comunicados del Subcomandante Marcos —junto con su producción narrativa— se ha convertido en herramienta determinante para convocar la solidaridad de una platea internacional de lectores activistas (Olesen, 2004; Rovira, 2009).

Estos tres factores resultaron funcionales para plasmar brechas de diálogo con las redes in-

ternacionales de apoyo al conflicto chiapaneco. En el contexto italiano, esto ha despertado — en la primera década post-rebelión (1994-2004)— un interés significativo por parte del mercado editorial hacia el fenómeno del zapatismo (Benzoni, 2021). En esta primera fase, tanto la industria generalista³ como las editoriales independientes se interesaron mayoritariamente por la publicación de traducciones de los libros del Subcomandante Marcos y de sus entrevistas. Paralelamente, fueron surgiendo producciones textuales y culturales de matriz solidaria realizadas por algunos de los actores internacionales del conflicto: activistas filozapatistas, organizaciones culturales, movimientos sociales⁴, voluntarios e integrantes de proyectos solidarios en Chiapas y observadores políticos institucionales⁵ produjeron un extendido conjunto de textos, entre ellos documentos de denuncia, manuales de viaje, reportajes y análisis políticos sobre los acontecimientos de Chiapas (Apostoli Cappello, 2013).

A pesar de la densidad histórico-cultural de las relaciones italo-chiapanecas, y frente a una amplia producción de carácter divulgativo, solidario y político-propagandístico, han sido menos frecuentes las propuestas italianas de carácter artístico, estético y literario inspiradas en la insurgencia zapatista. Dicha ausencia es explicable por una parcial incomodidad enunciativa, particularmente en los años de mayor éxito mediático del fenómeno zapatista (1994-2004): tanto por los mandatos del EZLN como por perspectivas ideológico-culturales exógenas, muchos de los actores italianos del conflicto chiapaneco han cuestionado la legitimidad y los riesgos de una superposición mimética al discurso zapatista (Ferrari, 2023).

A lo largo de las primeras dos décadas del siglo XXI, la parcial flexibilización en las dinámicas de control comunicativo que el EZLN solía ejercer hacia los grupos filo-zapatistas internacionales, junto con un progresivo declino de la presencia mediática de la rebelión (De Giuseppe, 2023), facilitaron la formación de espacios de autonomía literaria por parte del conjunto de activistas filozapatistas que, a partir de la noción de “tercer actor”⁶ (Rovira, 2005) defino aquí como “terceros actores narrativos”: activistas filozapatistas que alimentan las redes de apoyo cultural y político al zapatismo realizando obras narrativas sobre el tema.

En un nivel taxonómico, tales producciones pueden distinguirse en dos tendencias literarias: los diarios de viaje y las novelas de la rebelión zapatista. La primera corriente incluye las memorias narrativas de algunos de los miles de italianos que, a partir de los años noventa, cruzaron el Atlántico para desempeñarse como observadores internacionales⁷ o para participar, en diferentes roles y tiempos, de la experiencia zapatista. A partir de la restitución narrativa de la experiencia solidaria de los autores, tales obras comparten cierta idealización de la rebelión chiapaneca, presentada como destino de realización de ideales igualitarios universales de justicia social (Barchiesi, 2006; Apostoli Cappello, 2013). Paralelamente, los diarios incorporan distintos grados de autonomización narrativa con respecto al discurso zapatista. Entre los

³ Me refiero a editoriales como Feltrinelli, Mondadori y Sperling & Kupfer (cfr. Benzoni, 2021).

⁴ En particular, movimientos filozapatistas surgen en los CSA (Centri Sociali Autogestiti), espacios de agregación política y cultural.

⁵ Es el caso de partidos políticos como Rifondazione Comunista e I verdi (Ferrari, 2023).

⁶ En su libro *Zapatistas sin fronteras*, Rovira define el tercer actor como aquel conjunto de redes, organizaciones e individuos que «aparece en escena con movilizaciones y marchas en las ciudades» y «transforma los derroteros de la historia del zapatismo que se convierte en movimiento social, en red, en algo más amplio e improvisado que un ejército guerrillero» (Rovira, 2009).

⁷ La presencia de actores europeos funcionaba como herramienta de tutela de los derechos humanos para la población chiapaneca y los militantes del EZLN.

textos primigenios del género es posible identificar *Cartoline zapatiste. In viaggio con Marcos e con la 99 Posse* (2002) del cantante Luca ‘Zulù’ Persico⁸, editado por Ermanno Guarnieri y caracterizado por un registro irónico que desafía, aún en un marco de adhesión explícita a los principios de la rebelión, algunos paradigmas dogmáticos del zapatismo.

En los años siguientes, memorias biográficas de la experiencia solidaria filozapatistas se traducen en obras como *Dal Chiapas (quasi) un diario* (2012) del trabajador social Salvatore Ingui⁹, o *Diario di un gringo zapatista* (2022) del activista filozapatista Carlo De Pascalis¹⁰. En ambos casos, modélicos de una narrativa integralmente solidaria con el fenómeno zapatista, los títulos de las obras convocan una autorreflexión crítica sobre el posicionamiento enunciativo (*gringo zapatista*) y el género (*‘quasi’ un diario*) de tales escrituras. En esta trayectoria, otra restitución narrativa de la experiencia biográfica en Chiapas es representada por el libro *Eternamente straniero. Un medico napoletano nella Selva Lacandona* (2018) de Cippi Martinelli, cirujano e investigador napolitano. En la obra, el autor testimonia su experiencia de más de dos décadas vividas en Chiapas como responsable de las políticas de la salud en algunas aldeas zapatistas, en un encuentro intercultural permanente filtrado por las dimensiones del cuerpo y de la cura.

Una segunda tendencia de la producción narrativa italiana sobre los hechos de Chiapas se inscribe, por el contrario, en la corriente de la “novela de la revolución zapatista”. La categoría es propuesta por la estudiosa belga Kristine Vanden Berghe para definir un conjunto de textualidades de diferente matriz narrativa (novelas, poemarios, novelas gráficas) que contribuyen a la construcción de la imagen literaria del zapatismo. En el caso italiano, si bien caracterizadas por un enfoque no mimético, tales obras suelen presentar distintos grados de adherencia a la experiencia biográfica de activismo solidario de sus autores en el Sur de México. En su recopilación de un corpus de novelas del zapatismo en lengua española, Vanden Berghe incluye la obra *La sangre que moja la tierra* (2009) de Francesca Valentincic, escritora italiana residente en Palma de Mallorca, cuya novela relata una relación sentimental entrecortada por las vicisitudes de Chiapas y por la decisión, por parte de la protagonista Marta, de desplazarse de España a México para involucrarse en la revolución zapatista. El motivo del viaje iniciático del sujeto europeo a los lugares de la insurgencia del EZLN es identificable, en lengua italiana, en la novela *I tesori del Chiapas* (2008) de Patrizia Marzocchi. La obra de la escritora boloñesa alimenta la tradición de la literatura juvenil zapatista por medio del tema del desplazamiento solidario: una joven italiana, Francesca, se dirige a México en busca de su padre y termina encontrándose en medio de la rebelión zapatista, en un esfuerzo de interpretación de la alteridad filtrado por las dinámicas de la contemplación y del aprendizaje pedagógico.

Operaciones literarias más híbridas son representadas por dos obras más recientes. Es el caso de la novela gráfica *Come il colore della terra* (2015) de Marco Gastoni (autor) y Nicola Gobbi (diseñador). A través de una interacción diegética entre narradores humanos y no humanos, donde la dimensión bélica del conflicto se enfrenta con el espacio onírico-sapiencial del conocimiento maya, el libro de Gobbi y Gastoni relata la historia de una aldea zapatista atacada por el ejército mexicano. De publicación más reciente, *I pirati della selva* (2023) del

⁸ ‘Zulù’ es cantante y frontman del grupo raggamuffin napolitano 99 Posse.

⁹ Ingui es referente provincial de la red de asociaciones Libera en Trapani (Sicilia).

¹⁰ Carlo de Pascalis viaja a Chiapas como observador internacional y voluntario de la ONG “Frayba”.

escritor y documentalista Mario Balsamo propone una interacción formal entre las estrategias investigativas de la novela histórica y una dimensión narrativa multitemporal, donde un recorrido convulso entre distintas épocas de la historia contemporánea de México permite explorar las continuidades sociales que generaron las condiciones de la insurrección zapatista. En una ciclicidad que convoca las temporalidades maya, la novela protagoniza el clamor por la tierra como hilo narrativo alrededor del cual actúan distintos personajes históricos (el Subcomandante Marcos, Emiliano Zapata, Samuel Ruiz, entre otros), en una constante tensión mimética entre la dimensión profética del discurso zapatista y la historización de sus reivindicaciones. En este marco, el personaje de Fabiola, activista italiana seducida por los hechos de 1994, funciona como puesta en acto de las tensiones simbólicas y las barreras de significado entre la solidaridad europea y la resistencia indígena.

En su conjunto, las obras mencionadas pueden reconducirse a un mismo actor social, el “tercer actor narrativo” del zapatismo, cuyas propuestas literarias involucran distintas soluciones de negociación en su posicionamiento enunciativo frente al discurso zapatista. En las siguientes páginas, después de una profundización en algunas nociones teóricas, se analizan los recursos de construcción narrativa de la alteridad chiapaneca y los mecanismos formales de autoafirmación del sujeto solidario en tres de estas obras —dos diarios de viaje (*Cartoline zapatiste. In viaggio con Marcos e la 99 Posse* y *Eternamente straniero. Un medico napoletano nella Selva Lacandona*) y una novela gráfica (*Come il colore della terra*). La elección se debe a la voluntad de incluir en el *corpus* aquellos textos que generan relaciones de distanciamiento y autorreflexión, por medio de una serie de recursos narrativos, entre el paradigma normativo del discurso zapatista y los terceros actores narrativos. Si bien todas las obras mencionadas se configuren a partir de cierta cercanía ideológica con la rebelión de Chiapas, algunas de estas se limitan a la reafirmación ventrílocua de las estrategias de fabulación propias del zapatismo. En algunos de estos casos, la seducción hacia la alteridad étnico-política chiapaneca corre el riesgo de convertir la práctica literaria en ejercicio de mediación antropológica neoindigenista, tal vez simplificada y exotizante, de la alteridad chiapaneca. En este marco, se ha elegido un grupo de obras que pone en tela de juicio, bajo distintos matices, la cuestión enunciativa del sujeto autorial europeo y las tensiones epistémicas entre el militante extranjero y el actor rebelde chiapaneco, enfocándose en las brechas textuales de legitimación o problematización narrativa de las relaciones interculturales, del papel del actor solidario y de sus diálogos con el discurso zapatista.

Sobre la “indigenización” del narrador y la negociación del discurso normativo zapatista: apuntes teóricos

En ámbito humanístico, el término “indigenización” (en algunos casos “indianización”)¹¹ ha sido acogido, por un lado, para definir procesos endógenos de re-etnización identitaria, cultural y lingüística de comunidades autóctonas (Ballón Aguirre, 2003; Chaves y Zambrano, 2006); por otro lado, la noción ha sido empleada para abarcar distintos fenómenos de acercamiento

¹¹ A pesar de las conocidas distinciones entre indigenismo e indianismo, por lo general los dos sustantivos indigenización e indianización (y los verbos indigenizarse/indianizarse) han sido adoptados por estudiosos y activistas de forma sinónima (Rozental, 2017).

intercultural a reivindicaciones políticas, espirituales y estéticas de los pueblos originarios por parte de actores sociales no indígenas (Rozental, 2017; Whitten, 2022).

A partir de este segundo matiz semántico de la palabra, propongo hacer hincapié en algunos mecanismos de legitimación enunciativa por parte de actores no indígenas (por lo general euro-estadounidenses), a partir del caso de la producción literaria de autores italianos sobre la rebelión zapatista. Ahora bien: si acogemos la noción de indigenización en tanto proyecto epistémico-político apto a involucrar algunos principios de las instancias culturales de los movimientos indígenas contemporáneos desde una agencia solidaria euro-estadounidense, cabe destacar como este movimiento se plasma, entre otras modalidades, por medio de una serie de operaciones estéticas, artísticas y literarias. Tales producciones involucran procesos bidireccionales de mediación, acercamiento y posicionamiento crítico con respeto a la normatividad del discurso indígena. Ensayos como los de Bayu Kristianto (2017) y Jung Hu (2020) profundizan en algunas problematizaciones implicadas en los patrones narrativos propios de tales procesos de acercamiento, centrándose en la relación entre personajes euro-estadounidenses e indígenas en algunas novelas contemporáneas. Si, por un lado, los movimientos narrativos de indigenización incluyen la integración de estructuras retóricas, metáforas y discursos de las cosmovivencias indígenas en la construcción literaria de las obras (Smith, 2008: 146), por otro, tales textos ponen en escena, en algunos casos, coerciones discursivas, exotizaciones étnicas o imposibilidades epistémicas en el diálogo intercultural. Más allá de la representación literaria de lo indígena —tema de seculares debates, en la crítica literaria latinoamericana, desatados por las narrativas indigenistas— la cuestión de la indigenización propone un enfoque sobre las estrategias de representación, cercanía y distanciamiento narrativo entre dos figuras: el actor solidario euro-estadounidense (narrador y narrado) y los personajes indígenas.

El acercamiento intercultural implicado en este conjunto de operaciones literarias se complejiza al acercarse al caso chiapaneco. A raíz de su peculiar dimensión étnico-política, el discurso zapatista no queda vinculado de forma exclusiva a reivindicaciones de los pueblos indígenas maya tzotziles y tzeltales del Chiapas: también busca una afirmación como discurso revolucionario universalizado, cuya porosidad epistémica fortalece espacios de conexión con paradigmas políticos y culturales globales (Pabón Lara, 2023). Para incluir esta segunda dimensión en el análisis literario de las obras sobre la rebelión del EZLN, propongo trasladar al contexto zapatista la sugerencia de distinción entre narraciones normativas y heteronormativas elaborada por Juan Duchesne Winter con relación a las representaciones narrativas de las guerrillas latinoamericanas tradicionales (Duchesne Winter, 2010). A partir de la identificación de una normatividad discursiva en el proyecto revolucionario (Duchesne Winter, 2010: 119), según el estudioso puertorriqueño es posible identificar dos modos literarios de relación con tal discurso: narraciones normativas, caracterizadas «por mantener su mimesis de la acción en un plano representacional de la experiencia insurgente que apenas acomete una elaboración crítica y mucho menos convierten dicha elaboración en una experiencia por sí misma una línea normativa» (Duchesne Winter, 2010: 182), y propuestas heteronormativas, las cuales suelen incluir «rasgos irreverentes, satíricos o simplemente singulares con respecto a la norma heroico-épica del discurso guerrillero» (Duchesne Winter, 2010: 128).

En las obras analizadas, ordenadas según el grado (de menor a mayor) de heteronormatividad, las dos cuestiones —indigenización y relación con normatividad discursiva revolucionaria— se entrelazan en procesos de acercamiento intercultural que median su posicionamiento

entre dos polos: un polo local (las epistemologías maya chiapanecas) y un polo universalizado (el discurso revolucionario zapatista)¹². En esta perspectiva, y a partir de la peculiar dimensión intercultural del tercer actor narrativo, los textos elegidos nos permiten arrojar luz sobre otras fisuras de tales procesos de acercamiento, vinculadas con la constitución de la legitimación narrativa del autor con respeto al mundo indígena y zapatista, y con las estrategias de indigenización y justificación discursiva activadas en las obras.

Para redondear estos apuntes de entrada, es necesario considerar que las complejidades del posicionamiento del tercer actor narrativo con respeto al discurso normativo zapatista se relacionan, en primer lugar, con una incomodidad enunciativa que involucra el acto de escribir la otredad amerindia por parte de autores euro-estadounidenses contemporáneos. Tales inquietudes se extienden a un amplio abanico de reflexiones, impulsadas tanto por perspectivas académicas (Muyolema, 2001; López Baralt, 2005; Rappaport y Ramos Pacho, 2005, entre otros), como en los espacios del activismo político y de la cooperación social (Santos, 2022), y no ajenas a la producción artística y literaria (Kristianto, 2017). En las últimas tres décadas, trayectorias intelectuales vinculadas con el giro ontológico de la antropología, con la consolidación del pensamiento decolonial y con el fortalecimiento de corrientes feministas y ecologistas de matriz interseccional han alimentado la circulación de diferentes matices críticos en la reflexión sobre riesgos y límites propios de la representación, narración o estudio del sujeto indígena. En diálogo con dichas perspectivas, las obras analizadas enfrentan la cuestión bajo distintos recursos. ¿Por qué y para quién relatar ‘desde afuera’ una rebelión indígena cuyo éxito se ha centrado en las modalidades de autonarración? Si la maquinaria literaria zapatista, encabezada por Marcos, produjo una poderosa gramática narrativa autónoma, convirtiéndose en “lenguaje mítico transnacional” (Kobayashi, 2022): ¿cómo se justifica este espacio de enunciación? Y por consecuencia, ¿cómo se desarrollan la relación entre otredades, las miradas recíprocas entre las comunidades maya y campesinas chiapanecas y el tercer actor narrativo —el activista filozapatista europeo?

Representaciones normativas y estrategias de legitimación enunciativa en la narrativa ‘zapatista’ italiana

En la novela gráfica *Come il colore della terra* (2015) de Nicola Gobbi y Marco Gastoni¹³ es posible identificar una primera gama de estrategias de legitimación enunciativa en una adhesión explícita a la normatividad discursiva zapatista. El título del libro cita uno de los más conocidos lemas del EZLN: la reivindicación de la pertinencia étnico-territorial implicada en el símil posiciona el libro en un espacio de afiliación con el discurso revolucionario, explicitando un mecanismo de «centramiento [...] de las metáforas del mundo indígena» (Smith, 2008). Diluido en tablas con colores de pastel, el texto de Gobbi relata una historia genealógica familiar en un pueblo rebelde zapatista. Los dos jóvenes hermanos maya protagonistas,

¹² Si bien es posible identificar patrones comunes en la construcción y recepción de utopías discursivas, reiteramos que la intención de este artículo no es comparar el discurso zapatista con el discurso guerrillero latinoamericano tradicional. Para una profundización del tema, ver Dellara y Boglione (2005) y Pabón Lara (2023).

¹³ Guionista y activista filozapatista, Marco Gastoni colabora con Caffé Malatesta, emprendimiento de comercialización solidaria del café cultivado por cooperativas zapatistas en Chiapas.

José y Juana, viven como observadores de la insurrección de 1994. Su intento de descifrar los acontecimientos históricos es mediado por una serie de conversaciones con algunos cuervos y zorros de la Selva Lacandona.

Los diálogos humano-animales de la obra desvelan algunos fundamentos bio-epistémicos de la cosmovisión maya, junto con los riesgos ambientales de la violencia predatoria del ejército mexicano. La militarización estética que enmanta la primera parte de la novela se diluye progresivamente en el espacio mítico-onírico del segundo apartado, donde los autores proponen un esfuerzo de restitución de una perspectiva espacio-temporal espiral propia de las cosmovivencias chiapanecas.

En dicha espiral se delinearán narratológicamente algunos principios constitutivos de la lucha zapatista: en primer lugar, la equivalencia entre las acciones de liberación de la tierra y la consecuente liberación epistemológica, es decir, la posibilidad de conocer y vivir el territorio a partir de otras percepciones de la realidad. Emblemático, en esta clave, es un acontecimiento puntual de la novela: ya mayores, José y Juana vivencian la cotidianidad de la autonomía zapatista y se encuentran en la necesidad de enfrentar un zorro que atormenta las gallinas de su rancho (Gobbi y Gastoni, 2015: 97-99). En el debate acerca de una eventual intervención violenta contra el zorro, los diálogos entre los dos protagonistas desatan mitos, sueños y aforismos sapienciales: un tejido de conocimientos activado para resolver el asunto en un nivel epistémico antes que narratológico. En la ocasión, José y Juana se alejan progresivamente del acto narrativo: por medio de «un sogno che va a fargli visita»¹⁴ (Gobbi y Gastoni, 2015: 101), un cuervo-narrador abre un nuevo espacio diegético, dirigiéndose al zorro. Siguiendo el implante narrativo típico de los relatos del Subcomandante Marcos, el cuervo procede con una fabulación fundacional de las relaciones entre los animales de la selva y el hombre, debatiendo con el zorro acerca del sentido de las reivindicaciones del zapatismo para convencerlo a alejarse del área: «gli uomini recintano le terre, distruggono la selva e inquinano i fiumi e l'aria. Meno ne sopravvivono e meglio è per noi/ Hai ragione, sorella volpe. Ma gli uomini del villaggio sono zapatisti. Conoscono la natura e gli animali, e prendono alla terra soltanto il necessario per vivere...» (Gobbi y Gastoni, 2015: 109). En este pasaje, la historieta se dibuja dentro del perfil del narrador-cuervo. La animalización del marco del relato puede interpretarse como una estrategia para restituir las capas de enunciación polifónicas de la novela, es decir, los distintos procesos de mediación entre conocimiento activados en el texto: entre distintos animales del territorio, entre animales y hombres zapatistas, entre hombres zapatistas y actores extranjeros solidarios.

Si bien la esfera de comunicación intercultural aparece invisibilizada hasta el final de la obra, el texto no propone un ejercicio mimético integral del discurso zapatista. Al contrario, la elección de herramientas diegéticas estratificadas desvela la pluralidad de posicionamientos enunciativos en interacción a lo largo del texto. Los múltiples narradores intervienen en acompañamiento a una narradora principal: una mujer chiapaneca, con el rostro cubierto por una capucha, cuya corporalidad indefinida se dispersa entre los elementos espaciales de la aldea zapatista. El llamado a la estética del EZLN afirma la episteme de los ojos como frontera de contacto y mediación entre el espacio diegético narrativo, la dimensión sensorial de la rebelión narrada y el interlocutor no indígena. En sus movimientos interdiegéticos, la narradora

¹⁴ Esta y las siguientes traducciones del italiano al español de las obras son mías.

sin nombre —enunciadora colectiva— se difumina entre las distintas capas de la narración, en un espacio tercero convertido en territorio de diálogo con el “tercer actor narrativo”. En las representaciones gráficas, dicho espacio queda sumergido entre inacabados cultivos de maíz. La dimensión mítica de la planta sagrada maya hace irrupción en la vigencia política contemporánea de las epistemologías indígenas cuando la narradora interviene corporalmente en la narración (Gobbi y Gastoni, 2015: 71). Por medio de su aparente condición de invisibilidad, la narradora zapatista explora lo imperceptible, es decir, el estado de ausencia de la cuestión chiapaneca en el discurso hegemónico mexicano. De tal forma, la capucha “performa” la síntesis simbólica de un principio normativo de reivindicación de lo invisible y de una identidad ambigua y colectiva (Barchiesi, 2004: 110): un motivo canónico de la narrativa zapatista, conservado en el célebre lema «para que nos vieran, nos cubrimos la cara» (Holloway, 2000: 122).

La construcción normativa de la narración de Gobbi y Gastoni encuentra una última extensión diegética en la imagen final de la obra. El zorro que protagoniza las últimas páginas de la novela gráfica, encapuchado y convertido a las éticas y estéticas zapatistas, comunica sus inquietudes a un hombre mayor chiapaneco: «José, due ragazzi, Marco Gastoni e Nicola Gobbi, hanno raccontato la nostra storia a fumetti» (Gobbi y Gastoni, 2015: 116). El hombre contesta: «scrivere, disegnare, creare storie e sognare sono dei modi che hanno per starci vicino e combattere con noi!» (Gobbi y Gastoni, 2015: 116). La estrategia de los autores para legitimar el lugar de enunciación de la obra es filtrada por la voz de una autoridad sapiencial local: el hombre mayor, vestido de su sombrero tradicional, justifica la necesidad creativa y escritural como forma de multiplicación creativa del discurso zapatista. De esta forma, la estratagema metaliteraria explicita la dimensión solidaria que los mismos autores le atribuyen al texto, declarando su función de acompañamiento transnacional a la rebelión del EZLN¹⁵.

Si *Come il colore della terra* se configura como obra normativa dentro de las producciones italianas sobre el zapatismo, una elaboración más híbrida es contenida en el texto biográfico *Eternamente straniero* (2018) de Cippi Martinelli. El cirujano e investigador napolitano en 1996 abandona su trabajo para mudarse de forma permanente a la Selva Lacandona y participar en el proyecto zapatista. En un entramado de memorias de viaje, elaboraciones literarias del trabajo médico y cuentos de hadas, el libro relata en primera persona dos décadas de experiencia como médico cirujano y como responsable de las políticas de salud en algunas aldeas chiapanecas. En este caso, el proceso de legitimación narrativo es implícito en el reconocimiento del aporte del “tercer actor narrativo”, Cippi Martinelli, para el bienestar de las comunidades zapatistas. Mientras que por lo general el actor solidario internacional suele percibir el viaje a Chiapas como dispositivo iniciático o ritual de pasaje (Apostoli Cappello, 2009) hacia un mundo que configura la venganza de lo posible, en el caso de Cippi Martinelli el movimiento constante entre los territorios de la Selva Lacandona se convierte en exploración antropológica regida por su peculiar relación, como médico cirujano, con los cuerpos de los caracoles zapatistas.

¹⁵ Destacamos la presencia de otras operaciones de legitimación enunciativa en la paratextualidad de la obra, vinculadas con el circuito del filozapatismo italiano. *Come il colore della terra* es introducido por la prefacio de Pino Cacucci, reconocido escritor italiano en México, y acompañado por la postfacio de Annalisa Pontoglio, figura de referencia para el filozapatismo italiano y líder del Comitato Maribel de Bergamo. Al final del texto se menciona el proyecto del Café Malatesta, proyecto de comercialización solidaria de café chiapaneco. Es interesante, en este tipo de obras, la participación ritual de voces filozapatista italianas, cuya autoridad militante legitima, de alguna forma, la palabra y la acción de quien escribe.

La elaboración literaria de las vivencias del autor italiano brota a partir de un diálogo epistémico entre saberes médicos europeos y conocimientos maya. El acercamiento de Cippi a la otredad indígena, antes que zapatista, actúa en múltiples niveles. En una primera instancia, el posicionamiento del autor-narrador con respecto a los cuerpos curados parece configurar una utopización del sujeto indígena (Aínsa, 2004), no ajena a esencialismos. La construcción narrativa de la corporalidad zapatista es consolidada por una cadena de negaciones comparativas con las debilidades del cuerpo euro-estadounidense representado por el autor: «E certo, non sono un indigeno —penso, sentendomi salire un che di dispiacere— non mi muovo come loro, non so correre come loro, non so guardare con la loro aria di sfida un elicottero che si avvicina» (Martinelli, 2018: 50). En una oscilación entre los campos semánticos de lo imperceptible, de la resistencia y de lo colectivo, las representaciones de los cuerpos chiapanecos se inscriben en una afirmación estética heroica de los principios normativos zapatistas. Nuevamente, es el espacio fisural de los ojos el lugar de configuración de las estrategias de acercamiento cultural entre el autor y la colectividad chiapaneca, como lo atestiguan los relatos de los diálogos entre Martinelli y algunos miembros del EZLN: «—C'è stato uno scontro armato, come già saprai—, mi dice guardando uno dei suoi piedi che disegna un circolo nel pavimento di terra sabbiosa e poi tornando a guardarmi negli occhi —non sembra ci siano feriti— e dopo un istante di pausa —purtroppo— e il suo piede riprende a disegnare» (Martinelli, 2018: 44), o más adelante: «Si guarda a lungo il palmo delle mani come se stesse leggendo le pagine di un libro —Avevano capito che uno dei principali punti di forza dell'EZLN era l'aiuto e l'appoggio del popolo, per cui cominciarono a fare vere e proprie carneficine» (Martinelli, 2018: 73).

Territorios de conexión entre la corporalidad zapatista y el actor extranjero, los ojos chiapanecos en el diario de Cippi Martinelli funcionan como prisma exegético de la dimensión connotativa del discurso zapatista: las miradas de las personas maya indican los puntos de observación necesarios para asomarse a sus saberes, no manifiestos en la superficie. Una vez más, la referencia convoca un motivo literario zapatista: la búsqueda de lo esencial ante el engaño de lo visible (Barchiesi, 2004: 112). La hermenéutica de los ojos permite acceder a la profundidad epistémica implicada en la urgencia política del zapatismo. En una dimensión oximórica, las aspilleras de la capucha —herramienta de conservación y tutela del conocimiento comunitario— se alteran con los campos semánticos de lo oscuro y de la sombra en las representaciones de la colectividad chiapaneca. Tal relación opositiva simboliza una restitución simbólica de las dinámicas parcializadas de la apertura comunitaria al tercer actor extranjero. Sin embargo, las peculiaridades biográficas de Cippi Martinelli permiten el proceder de los contactos interculturales por medio de otros patrones. En uno de los pasajes narrativos más densos del texto, el autor restituye la memoria de una intervención conjunta con un curandero local para la sanación de una persona enferma en Tres Puentes, pequeña aldea de la Selva Lacandona:

Un rapido saluto e mi ritrovo in un'oscurità quasi totale, anche perché i miei occhi non sono riusciti ancora a equilibrare il passaggio dal sole che c'è fuori a questo buio. [...] Come per un effetto scenico teatrale, l'ambiente s'illumina lentamente. Intorno a me il silenzio è rotto solo da un respiro sofferente e da un sommesso mormorio in lingua *tzotzil*, una specie di cantilena fatta di onde sonore che salgono e scendono. La luce continua lentamente ad aumentare e riesco ormai a vedere la figura di un uomo, inginocchiato davanti alle cande-
le,

che sembra non curarsi affatto della mia presenza mentre continua la sua litania e armeggia in un piatto dove c'è qualcosa che fuma. Mi avvicino, sporgendomi sopra le sue spalle, e gli vedo dividere un pollo appena cucinato in tante piccolissime parti. Lascio perdere perché intanto Alfonso, uno dei *promotores de salud* che mi accompagnano, sta già sistemando gli occhialini dell'ossigeno al malato che finalmente riesco a vedere: è un uomo dall'età assolutamente imprecisabile, potrebbe avere cinquant'anni o cento, quello che è sicuro è che respira ormai a stento. Gli sento le spalle con lo stetoscopio e do immediatamente gli ordini ai miei collaboratori. Alla luce di una lampada esploro il suo braccio; non è difficile trovare una vena, l'uomo è tanto denutrito che la pelle fa solo da pellicola trasparente. Dopo alcuni minuti di broncodilatatori, cortisone e tutto quello che posso passargli, riascolto i suoi bronchi che finalmente lasciano passare l'ossigeno.

—Sta meglio— sento dirmi dall'uomo inginocchiato alla mia destra che stava tagliando il pollo.

—Sì, sta meglio... la pressione è già risalita e respira molto meglio— gli rispondo senza togliere il mio sguardo dal torace dell'uomo.

—L'ho sentito nel mio cuore— mi dice l'inginocchiato mentre mi guarda con un sorriso di una dolcezza indescrivibile.

Lo vedo rialzarsi e camminare verso il fondo della casa, mi volto e rimango impietrito, nella stanza che adesso mi sembra un anfiteatro c'è tutta la comunità, mi sembrano centinaia, donne, bambini, uomini, vecchietti e vecchiette, erano lì da quando sono entrato in questa magia, ma non si sentiva alcun segno della loro presenza, non mi sembra vero, l'odore dell'incenso, la luce delle candele per terra e lui, il *curandero*, che distribuisce a ognuno dei presenti un pezzetto del suo pollo.

Ancora allucinato da quello che mi avvolge, esco all'aperto e mentre accendo la solita sigaretta, mi raggiunge Anastasio: —Quelle tracce di sangue che l'uomo aveva in petto—, sospiro con lo sguardo perso verso le montagne davanti a me, —erano del pollo che il *curandero* ha ucciso sul torace del moribondo— mi volto verso di lui, che mi sorride dolcemente, continuando —il pollo, morendo, ha assorbito parte del suo male, ma non completamente, allora ti ha fatto chiamare perché venissi ad aiutarlo—, le parole di Ana sono convincenti, me le dice con serietà profonda.

Riguardo le montagne, verso cui vedo volare i due grossi *zopilotes*, una specie di avvoltoio locale, pensando al miracolo appena vissuto: la medicina tradizionale antica di millenni si è avvicinata alla mia tanto poca medicina, un *curandero* e un piccolo medico occidentale hanno lavorato insieme, semplicemente, naturalmente, senza mediazioni o preconcetti. La gente presente nell'anfiteatro ha fatto sua la malattia dell'uomo dividendosi le piccolissime parti dell'animale sacrificato (Martinelli, 2018: 48-49).

La memoria de Cippi desestabiliza la ventriloquia narrativa propia del tercer actor narrativo para adoptar nuevos matices de enunciación aural: el protagonista se hace dinamizador

de un encuentro intercultural que asume las modalidades sociales del rito y las formas narrativas del mito fundacional. Los cuerpos del pueblo son sombras de edad indescifrable, capaces de moverse en una dimensión de lo real que los hace invisibles ante la luz de la racionalidad médica ‘occidental’. El encuentro entre los dos mundos se construye por medio de energías complementarias: la “poca medicina” euro-estadounidense cumple su deber gracias al trabajo conjunto con el espacio epistémico de la comunidad tzotzil. La acción solidaria se convierte en ritual comunitario del sacrificio, por un lado, y en legitimación de la autoridad de los saberes locales, por otro.

En efecto, la dimensión sacrificial atraviesa en múltiples ocasiones el proceso de posicionamiento de Martinelli en territorio chiapaneco, donde sigue siendo percibido como extranjero: su negación identitaria —«non mi nuovo come loro» (Martinelli, 2018: 48)— es necesidad vital para abrirse espacio como tercer actor en la otredad epistémica. Sin embargo, más allá de los momentos mítico-rituales donde acontece una conexión relacional orgánica y absoluta, las barreras de significado entre el actor europeo y el pueblo chiapaneco se hacen progresivamente más presentes en la obra. El esfuerzo permanente de integración, motivo central de la narración, difícilmente se traduce en operaciones miméticas de indigenización identitaria para aniquilar la distancia epistémica entre el autor y el EZLN. La separación es primariamente física e inmutable: a pesar de las décadas de trabajo en Chiapas, Cippi sigue siendo identificado como extranjero. «Essere riconosciuto come lo straniero che sono mi obbligava a prestare sempre molta attenzione ai posti di blocco» (Martinelli, 2018: 69), «[...] quello che mi è sempre pesato, e che continua a pesarmi, era ed è essere considerato eternamente uno straniero dai compagni zapatisti. Nonostante tutto il tempo passato qui, [...] io ero sempre, in fin dei conti, uno straniero, e in quanto tale mai completamente affidabile» (Martinelli, 2018: 70).

En la última parte del libro, las memorias narradas por Martinelli arrojan luz sobre momentos de progresivo debilitamiento de la confianza de algunos líderes zapatistas hacia el médico italiano. Estos pasajes enmarcan una toma de conciencia por parte del autor sobre la imposibilidad de superponer la utopización del mundo zapatista producida desde el actor solidario europeo con el proceso histórico en acto: «la mia scelta di venirmene un giorno lontano a partecipare a questa rivoluzione per poi dubitare [...] che la mia rivoluzione collimi perfettamente con questa» (Martinelli, 2018: 84). Sin embargo, el distanciamiento auctorial no provoca un quiebre. Al contrario, a partir de dichas diferencias, Cippi Martinelli produce una postura enunciativa intermedia, donde logra plasmar su peculiar identidad zapatista por medio de dos herramientas de indigenización narrativa. En primer lugar, Martinelli produce otra comparación negativa, en este caso, con los militantes italianos de visita en Chiapas durante pocas semanas. El relato de los diálogos con los “turistas de la revolución”¹⁶, irónicos y grotescos, produce una parcial heteronormatividad con respecto a la autoridad discursiva zapatista. Encargado de recibir a los activistas extranjeros, Martinelli performa su identidad zapatista: «mi avvicino lentamente, pensando a qualcosa di rivoluzionario che avrei dovuto dir loro» (Martinelli, 2018: 55); «rispondo questa volta serissimo e con l’espressione più militante che posso» (Martinelli, 2018: 55). Las figuras de los viajeros revolucionarios extranjeros producen en el autor y narrador un distanciamiento enunciativo del conjunto del filozapatismo internacional.

¹⁶ Acojo esta expresión en relación con el fenómeno de los zapatours o turismo revolucionario. Para profundizar, ver Bravo y López (2021).

En este orden de ideas, una segunda herramienta de legitimación narrativa es generada, a mediados del texto, por la fabulación intradiegética de un cuento de hadas: titulado *La clinica degli elfi*, el relato es una reescritura de Martinelli de un cuento recibido por una profesora italiana asistida por el médico napolitano durante su parto en Chiapas. En la historia, las hadas representan a las y los enfermeros zapatistas, colaboradores de Martinelli. Su color de la tierra les permite volverse invisibles, en un motivo inspirado por los recursos semánticos y temáticos de la literatura zapatista. En el cuento, Cippi Martinelli aparece como duende huido de la selva italiana: su poder supernatural es la capacidad de ver a las hadas, de reconocer el valor de compartir saberes con ellas. Sin embargo, ver no implica ser visto: en este sentido se plasma su enunciación sacrificial. Lejos de reafirmar normativamente el discurso zapatista, la obra de Martinelli ofrece un espejo crítico de la rebelión chiapaneca permeado por el peculiar dolor militante de la invisibilidad enunciativa, es decir, su imposibilidad de declararse no-extranjero en Chiapas. Por consecuencia, la posición autorial se erige en una tensión permanente entre mecanismos de indigenización y narrativas del distanciamiento.

La tercera obra analizada ha sido realizada por Luca Persico, conocido en Italia con su nombre artístico 'Zulù', voz y *frontman* del grupo raggamuffin napolitano 99 Posse¹⁷. Redactado con la colaboración de Ermanno Guarnieri, su libro *Cartoline zapatiste. In viaggio con Marcos e con la 99 Posse* recoge las memorias narrativas de la experiencia de Persico en Chiapas. Los textos son elaborados a partir de una serie de grabaciones realizadas por el autor durante su participación en los encargados internacionales de la seguridad del Subcomandante Marcos en la Marcha del Color de la Tierra de 2001, donde el EZLN llegó hasta el zócalo de la capital federal de México¹⁸. El lugar de enunciación de Zulù es posicionado en el próspero territorial del filozapatismo musical: un compromiso artístico identificable, a partir de los años noventa, en una serie de grupos euro-estadounidenses de distintos géneros, autores de canciones, conciertos y/o acciones solidarias dirigidas a apoyar la rebelión zapatista (Ferrari, 2023).

A pesar de la aparente confluencia de la configuración enunciativa del autor en el discurso global normativo del filozapatismo, el texto de Persico destaca por peculiares formas de heteronormatividad. Sus memorias, organizadas en la forma "diarística" de los microrrelatos fechados, reivindican un espacio de desobediencia. La inquietud enunciativa de Zulù involucra de forma crítica tanto los modos dogmáticos del EZLN, percibidos en algunas circunstancias como autoritarios y militaristas, como algunas dinámicas jerárquicas de los movimientos filozapatistas. La desobediencia normativa del autor se manifiesta primariamente en la forma lingüística del texto: su lengua italiana, plasmada por un registro informal, es contaminada regularmente por intervenciones de la lengua española y napolitana. En una tonalidad narrativa permeada por la desacralización de la autoridad, los diálogos con el EZLN asumen la forma del discurso indirecto libre, en un esfuerzo formal de aplanar las distancias epistémicas y las tensiones vinculadas con la gestión de la seguridad del Subcomandante Marcos.

A diferencia de Martinelli, Persico no propone acercamientos narrativos a la otredad maya, con la excepción de algunas observaciones de corte antropológico: —«Io sono reduce da tre

¹⁷ El grupo 99 Posse nace en 1991 como expresión artística del Centro Social Officina 99 de Nápoles. Officina 99 es considerado el principal polo filozapatista del sur de Italia.

¹⁸ Durante la Marcha del Color de la Tierra, el primer grupo de seguridad alrededor del Subcomandante Marcos estaba compuesto por activistas italianos, en su mayoría miembros de la asociación Ya Basta de Padua.

giorni in mezzo agli indigeni per cui mi sembra normale parlarne, ma mi rendo conto che c'è gente che un indigeno non l'ha mai visto in vita sua e ti assicuro che è un vero flash» (Persico, 2002: 102), o «Hanno uno sguardo antico, misterioso, incredibilmente sereno e al contempo durissimo. Puoi trovarci dentro la miseria, il degrado, la morte dei cari, ma non c'è traccia di rassegnazione né di perdono. C'è solo una grande dignità» (Persico, 2002: 102). Nuevamente, la forma primaria de acercamiento a la otredad cultural —utopizada y esencializada— encuentra un patrón esencial en la semántica de la mirada, ya evidente en la portada del libro: las fotografías de trece rostros encapuchados de miembros del EZLN, acompañados por una imagen (sin capucha) del autor. Sin embargo, el interés narrativo primario de Persico es dirigido a la otredad política. La dimensión revolucionaria del zapatismo se convierte en espacio de aprendizaje de modos comunitaristas y solidarios para pensar y organizar la sociedad. Tales formas son asociadas por el autor con una práctica política universalizable más allá de la cuestión indígena local —«I loro problemi sono i nostri problemi, la loro lotta è la nostra lotta, perché il loro nemico è il nostro nemico» (Persico, 2002: 92)— en una perspectiva anticapitalista, autonomista y comunitaria que ya tuvo repercusiones en las prácticas políticas de la izquierda radical italiana: «il loro modo di organizzare la lotta ha dato in Italia linfa vitale per la nascita di nuovi movimenti che dallo zapatismo imparano ogni giorno» (Persico, 2002: 92).

En los entramados de dicho tejido internacionalista y politizado se construye el acercamiento enunciativo del autor y su esfuerzo de legitimación como voz solidaria con el zapatismo. Por un lado, Persico produce una reafirmación épica del papel histórico de su grupo de seguridad internacional: «mentre fino ad adesso eravamo pullman di *extranjeri* che davano segnale che la lotta zapatista aveva riscontri anche nel resto del mondo [...] da questo momento diventiamo la *seguridad* personale della *comandancia* dell'EZLN» (Persico, 2002: 74). Por el otro, su construcción discursiva se funda en la búsqueda de dinámicas de exclusión compartidas. Son múltiples los intentos de asimilación enunciativa entre el origen social del autor y el contexto zapatista, en un mecanismo de indigenización narrativa filtrado por la cercanía de instancias en apariencias inconciliables: los *guaglioni*¹⁹ *indigeni* «indossano il passamontagna perché dicono che l'unico modo che un indigeno ha di farsi vedere è coprirsi il volto e diventare una minaccia, e lo è anche qui da noi, a Napoli. Un disoccupato esiste solo quando blocca il traffico e incendia i cassonetti» (Persico, 2002: 20). Las exclusiones propias de las metrópolis europeas, como la Nápoles del autor, son utilizadas como espacio de contacto solidario con los campesinos de Chiapas. Los esfuerzos de asimilación de Persico, cabe mencionarlo, pasan por alto la cuestión étnica y el problema colonial, en busca de un territorio enunciativo común con el zapatismo. El argumento es sustentado en la obra a partir de la semantización de su identidad artística. En un pasaje central del texto, el autor transcribe unas palabras del Subcomandante que pudo escuchar durante su viaje. En su discurso, Marcos menciona decenas de pueblos indígenas subalternizados. Después de la transcripción, Persico comenta: «Ué, 'o comandá! Zapoteco, Zoque... e Zulù? Ti vai a dimenticare proprio la tribù più numerosa, quella degli indigeni che non si vergognano della loro diversità e la ostentano con fierezza?» (Persico, 2002: 94). Su nombre artístico, Zulù, indica a un pueblo étnico de Suráfrica, pero en lengua napolitana es utilizado de forma despectiva para indicar a una persona de aspecto extraño y sospechoso. En su tono irónico, Zulù reivindica su presencia en nombre de los «indios del mundo»

¹⁹ Palabra de la lengua napolitana traducible como «muchachos».

(Persico, 2002: 140): no es un caso que los italianos que operan como cordón de seguridad internacional de Marcos elijan definirse como “monos blancos”.

Como en el caso de Cippi Martinelli, el esfuerzo de indianización narrativa de Persico es filtrado por un proceso de negación de la representación ajena, esta vez por parte del aparato mediático mexicano. Uno de los pasajes clave del libro es el diálogo entre las reflexiones del autor y algunas notas sacadas de periódicos conservadores mexicanos. En ellos, los italianos filozapatistas en Chiapas son representados como personas miserables, desordenadas, desinteresadas en cuidar su higiene, herederos dicharacheros de los anarquistas Sacco y Vanzetti. La palabra discriminatoria de la prensa local permite conformar nuevos puntos de convergencia identitaria entre zapatistas y filozapatistas.

Hacia el final del texto, las tensiones epistémicas, políticas y sociales que permean la restitución narrativa de las relaciones entre EZLN, filozapatistas y autor parecen encontrar una resolución simbólica, nuevamente, en un cuento de hadas. En línea con las formas de fabulación del mundo propias de la literatura zapatista, Zulù relata un cuento de hadas inspirado en un afiche que circulaba durante la Marcha del Color de la Tierra. La historia cuenta sobre unos monos blancos que llegan a Chiapas y logran volverse del color de la tierra. De este modo son aceptados e integrados a la revolución. Sin embargo, el cuento de hadas es interrumpido por la desoladora imagen final del libro: unos pequeños avioncitos de papel, regalados por el EZLN a los monos blancos en preparación de las protestas para el G8 de 2001, terminan quemados ante la represión policial de Génova. En una de las páginas más oscuras de la represión institucional europea en tiempos de democracia, palabras, prácticas y mitologías zapatistas, brotadas en estas narraciones solidarias y todavía vigentes en las vivencias de la Selva de la Lacandona, terminan desdibujándose en un episodio interpretable como el principio del ocaso del filozapatismo europeo.

A modo de conclusión

En el contexto de las narraciones italianas sobre la revolución zapatista, las obras analizadas ofrecen diferentes estrategias de construcción de un lugar enunciativo solidario y de representación del sujeto rebelde chiapaneco por parte de autores identificados en el marco del “tercer actor narrativo” del conflicto social de Chiapas y de los procesos de autonomía territorial desatados por la rebelión del EZLN de 1994.

Entre los mecanismos narrativos analizados es posible identificar algunas herramientas de problematización y resolución de las inquietudes enunciativas relacionadas con la acción de “hacerse cargo” de instancias indígenas contemporáneas por parte de autores italianos. Por un lado, los textos de Gobbi y Gastoni, Martinelli y Persico pueden ser interpretados como esfuerzos militantes de transmisión del mensaje zapatista. En este marco, a partir del espacio cultural y político del activismo filozapatista internacional, las obras contribuyen a la fundación de narraciones globales “otras” para «reciclar creativamente [...] otro mundo donde las personas puedan actuar y reconocerse» (Barchiesi, 2004). Dicha dinámica se produce a través de operaciones identificadas en el presente artículo como mecanismos de indigenización narrativa: la asimilación de los principios retóricos y discursivos zapatistas —los símiles, las metanarraciones inspiradas en los cuentos de Marcos, las referencias semióticas a la hermenéutica de los ojos, al campo semántico de lo invisible, entre otros.

Sin embargo, de forma complementaria, algunas de las herramientas adoptadas por los autores permiten la estructuración de fisuras narrativas parcialmente heteronormativas con respecto a los modos de fabulación del mundo zapatista. Tales espacios de discrepancia se producen, principalmente, en la elaboración del lugar de enunciación de las obras. En *Come il colore della terra*, la reafirmación normativa del discurso zapatista que aparece en el relato encuentra polos de distanciamiento en los movimientos interdiegéticos de la obra, culminados en la justificación enunciativa que legitima éticamente la propuesta estético-literaria. La obra *Eternamente straniero* se caracteriza por su peculiar conformación narrativa de una relación mítico-ritual con la otredad maya. Filtrada por la experiencia corporal y curativa del médico Cippi Martinelli, la utopía intercultural es puesta en tela de juicio a través de la exploración de una identidad mediada, obligada a una tensión permanente entre invisibilización, fronteras de aceptación y esfuerzos performáticos de afirmación en el lugar rebelde, sintetizable en la dimensión del dolor militante. Finalmente, la operación literaria de Luca Persico en *Cartoline zapatiste* propone una desestabilización de la firmeza normativa del discurso zapatista por medio de una irrupción disruptiva en la rigidez de los paradigmas lingüísticos y retóricos de la rebelión chiapaneca. En este caso, la postura enunciativa del autor se funda en un esfuerzo de asimilación de la condición indígena a las exclusiones e inequidades de los contextos europeos, en un mecanismo de legitimación que intenta afirmar, tal vez ingenuamente, la horizontalidad de los esfuerzos colaborativos entre el actor solidario europeo y el ejército zapatista.

Bibliografia

- AGUIRRE ROJAS, C. A., 2014, "La nueva etapa del neozapatismo mexicano", *Revista Encrucijada Americana*, 6.2, pp. 25-45.
- AÍNSA, F., 2004, "Utopías contemporáneas de América latina", *América. Cahiers du CRICCAL*, 32.1, pp. 9-33.
- APOSTOLI CAPPELLO, E., 2009, *Ribelli, attivisti, militanti e viaggiatori. Politiche e miti nella relazione tra culture antagoniste della sinistra radicale italiana e movimento zapatista in Chiapas*, Tesis de Doctorado, Milano, Università di Milano-Bicocca.
- , 2013, *Tutti siamo indigeni! Giochi di specchi tra Europa e Chiapas*, Padova, CLEUP.
- AUGER, F., 2013, "El movimiento zapatista: ¿hacia una verdadera ciudadanía intercultural?", *Tinkuy: Boletín de investigación y debate*, 20, pp. 6-22.
- BALLÓN AGUIRRE, F., 2003, "Indigenización versus faccionalismo", en *Revista Aportes Andinos*, 5, marzo 2003, <<https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/aa/article/view/3756>> (3 de noviembre de 2023).
- BALSAMO, M., 2023, *I pirati della selva*, Roma, Red Star Press.
- BARCHIESI, M. A., 2004, *Seattle-Chiapas-Genova: tattiche comunicative nei discorsi e nelle manifestazioni antiglobalizzazione*, Tesis de Doctorado, Università degli Studi di Macerata.
- , 2006, "EZLN: la traduzione di un nuovo mondo", *HETEROGLOSSIA. Quaderni di Linguaggi e Interdisciplinarietà*, 9, pp. 91-123.
- BAXMEYER, M., 2018, "El mito universal. Reconstrucción y deconstrucción de la identidad indígena en 'Relatos de El Viejo Antonio' del Subcomandante Marcos", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 12, pp. 175-186.
- BENZONI, M. M., 2021, "Italia-América Latina: contesti storici e prospettive di ricerca (secoli XVI-XXI)", en E. Leonardi y S. Ferrari (editado por), *Rutas Atlánticas. Redes narrativas entre América Latina y Europa*, Milano, Milano University Press, pp. 537-575.
- BETANCOURT, A., 2005, "El zapatismo: una revolución de las formas de comunicación política", en J. E. Finol (editado por), *Mitos y Ritos en las Sociedades Contemporáneas*, Barcelona, deSignis, pp. 241-253.
- BRAVO, P. V. y LÓPEZ, Á. L., 2021, "La invisibilización del Movimiento Zapatista actual en el turismo de los Altos de Chiapas", *Cuadernos de Turismo*, 47, pp. 277-301.
- CHAVES, M. y ZAMBRANO, M., 2006, "From blanqueamiento to reindigenización: Paradoxes of mestizaje and multiculturalism in contemporary Colombia", *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y Del Caribe*, 80, pp. 5-23.
- CLEAVER, H., 1998, "The Zapatista Effect: The Internet and the rise of an alternative political fabric", *Journal of International Affairs*, 51.2, pp. 621-640.
- DE GIUSEPPE, M., 2023, "Chiapas: ai confini del Nord America", en A., Del Castillo Troncoso (editado por), *Le donne di X'oyep: Fotografia, storia, memoria*, ed. italiana al cuidado de M. M. Benzoni, Milano, Milano University Press, pp. 110-138.
- DE PASCALIS, C., 2022, *Diario di un gringo zapatista*, Alessandria, Editore Indipendente.

- DEL CASTILLO TRONCOSO, A., 2023, *Le donne di X'oyep: Fotografia, storia, memoria*, ed. italiana al cuidado de M. M. Benzoni, Milano, Milano University Press.
- DELLARA, S. y BOGLIONE, A., 2005, "Subcomandante Marcos: un mito postmoderno", en J. E. Finol (editado por), *Mitos y Ritos en las Sociedades Contemporáneas*, Barcelona, deSignis, pp. 231-240.
- DUCHESNE WINTER, J., 2010, *La guerrilla narrada. Acción, acontecimiento, sujeto*, San Juana, Ediciones Callejón.
- FERRARI, S., 2023, "'Nos atraparon el Corazón'. Traiettorie e risonanze culturali dello zapatismo in Italia", en A. Del Castillo Troncoso (editado por), *Le donne di X'oyep: Fotografia, storia, memoria*, ed. italiana al cuidado de M. M. Benzoni, Milano, Milano University Press, pp. 139-162.
- GASTONI, M., y GOBBI, N., 2015, *Come il colore della terra*, Torino, Eris.
- HILSENBECK FILHO, A. M., 2017, "Arte e estética política zapatista: o I Festival CompArte pela Humanidade", *Lutas Sociais*, 21.39, pp. 77-92.
- HOLLOWAY, J., 2000, "Teoría volcánica", *Bajo el volcán*, 1, pp. 119-134.
- HU, J., 2020, "Imaginar otro mundo con la literatura la indigenización de la modernidad en 'Almanac of the Dead' de Leslie Marmon Silko", *Ecología Política*, 60, pp. 140-144.
- INGUI, S., 2012, *Dal Chiapas (quasi) un diario. Zapatismo, cultura maya y algo más*, Palermo, Navarra Editore.
- KOBAYASHI, M., 2022, "Invención de memorias de la resistencia por la reescritura de los relatos indígenas: un estudio para leer las historias contadas por los antiguos en las narrativas zapatistas", *EntreDiversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 9.18, pp. 118-147.
- KRISTIANO, B., 2017, "Patrones de relacionamiento y la cuestión de la indigenización: personajes euro-estadounidenses en *Ghost Singer* y *Garden in the Dunes*", *Tabula Rasa*, 26, pp. 71-100.
- LEYVA SOLANO, X., 1999, "De las cañadas a Europa: niveles, actores y discursos del nuevo movimiento zapatista (NMZ)(1994-1997)", *Desacatos*, 1, pp. 1-25.
- LÓPEZ BARALT, M., 2005, *Para decir al otro: literatura y antropología en nuestra América*, Frankfurt, Vervuert Iberoamericana.
- MARTINELLI, C., 2018, *Eternamente straniero. Un medico napoletano nella Selva Lacandona*, Pisa, BFS Edizioni.
- MARZOCCHI, P., 2008, *I tesori del Chiapas*, Milano, Mondadori.
- MUYOLEMA, A., 2001, "De la 'cuestión indígena' a lo 'indígena' como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje", en I. Rodríguez (editado por), *Convergencia de tiempos*, Leiden, Brill, pp. 327-363.
- OLESEN, T., 2004, "The transnational Zapatista solidarity network: an infrastructure analysis", *Global Networks*, 4.1, pp. 89-107.
- PABÓN LARA, A. F., 2023, "Reivindicación étnica o lucha política: dos líneas de interpretación sobre el zapatismo contemporáneo", *La Rivada*, 11, pp. 236-262.
- PERSICO, L. "Zulú", 2002, *Cartoline zapatiste. In viaggio con Marcos e con la 99 Posse*, al cuidado de E. Guarnieri, Milano, Feltrinelli.

- RAITER, A., y MUÑOZ, I., 2017, "El discurso zapatista, ¿un nuevo discurso o un discurso emergente?", *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 5.5, pp. 191-206.
- RAPPAPORT, J. y RAMOS PACHO, A., 2005, "Una historia colaborativa: retos para el diálogo indígena-académico", *Historia crítica*, 29, pp. 39-62.
- REGUILLO, R., 2000, "Movimientos sociales y comunicación: el espejo cóncavo y la irrupción indígena", *América Latina Hoy*, 25, pp. 67-76.
- ROVIRA, G., 2005, "El Zapatismo y la Red Transnacional", *Razón y Palabra*, 10.47, <<https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520655008.pdf>> (15 de octubre de 2024).
- , 2009, *Zapatistas sin fronteras: Las redes de solidaridad con Chiapas y el altermundo*, México, Ediciones Era.
- ROZENTAL, E., 2017, *Indianizarnos. Armonizar el pensamiento y la práctica frente a la hidra capitalista*, México, Editorial Pensaré.
- SANTOS, B. D. S., 2022, *Poscolonialismo, descolonialidad y epistemologías del sur*, Buenos Aires, CLACSO.
- SMITH, L. T., 2008, *Decolonizing methodologies*, New York, Zed.
- VALENTINCIC, F., 2009, *La sangre que moja la tierra*, Alessandria, Indipendente.
- VANDEN BERGHE, K., 2012, *Las novelas de la rebelión zapatista*, Oxford, Peter Lang.
- VOLPI, J., 2004, *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994*, México, Ediciones Era.
- WHITTEN, N. E., 2022, "Interculturalidad e indigenización de la modernidad: una mirada desde el Ecuador amazónico", *Revista Sarance*, 49, pp. 111-145.
- WINK, G., y ANSÓTEGUI, E., 2020, "Dossier: Utopizaciones en América Latina. Introducción", *Diálogos Latinoamericanos*, 29, pp. 1-7.

GLADYS ILARREGUI

University of Delaware

El extraño alfabeto de la muerte, activismo textil y violencia mexicana de Rosa Borrás

Debemos expandir las convenciones con las que han arquitectado nuestra cognición y nuestras emociones. Si no hacemos todas y todos ese esfuerzo por pensar por fuera de estas convenciones no habrá camino posible.
Rita Segato (2003)

Como la aguja que entra en la tela, la persona que se presenta a bordar penetra en el tejido social. Se mete a la calle como punzón enhebrado de voluntad y recupera el derecho a la movilidad de todo el colectivo humano. Bordar se vuelve entonces un arma moral: la que teje la historia de una víctima, la que resiste la compulsión de guerra y promueve que la gente vuelva a hablarse.
Francesca Gargallo (2020)

La entrada parecía serena, casi como un cuarto de costura. Un bastidor, un objeto que sirve para tensar un lienzo o una tela. Los hilos con sus hebras caídas sobre la mesa, las cabelleras de los hilos y el empuje de las agujas quietas sobre las almohadillas. Sobre las paredes frases, dibujos colgados, y a un lado de la mesa cantidad de trabajos envueltos cuidadosamente con un papel de seda. He aquí, sin embargo, donde se refugian numerosas angustias, largas noches de insomnio, la soledad del que busca lo que pierde, el ritmo de la calle y sus grafitis, las pancartas con nombres. Los úteros que no aparecen por ningún lado, pero que siempre están presentes agotados o envejecidos navegan el líquido amniótico de los hijos que no están, los muertos que dejan cicatrices, la tijera abre sus piernas y corta a una mujer. Como en una pesadilla, un ojo negro donde una mujer recibe el odio, la arrinconan, la acechan, adentro de su sangre no hay respuestas. De pronto llega el hilo a su límite y se corta. Queda bordado ese lugar del miedo. Estoy hablando del espacio cotidiano del taller de una artista-activista en Puebla, Rosa Borrás¹. Estoy hablando de las cicatrices mexicanas, que son tan constantes como esas rosas estampadas con hilo de colores en unas blusas del mercado el Parián. La aguja sube y baja

¹ La visita al taller de Borrás se produjo el 16 de agosto de 2021, en palabras de Rosa: «Lo textil, algo tan elemental en el desarrollo de la humanidad, apela directamente a los afectos; el bordado requiere de nuestra paciencia como individuos, promueve la concentración y nos da claridad para pensar en lo que sigue, situándonos siempre en el momento preciso en el que la aguja entra por la trama de la tela y vuelve a salir para formar una puntada. Creo que solo así, puntada a puntada, es que podemos resistir en lo personal y en lo social; en definitiva, para mí el bordado es una acción de resistencia y transformación individual y colectiva». Agradezco su confianza para fotografiar sus colecciones y facilitarme estas imágenes y por el diálogo rico, intenso y único que desde entonces llevamos a cabo. Para ver otras propuestas textiles, consultar: www.rosaborras.com

cargada de alfabetos; estos no son los tiempos de las agujas medievales cosiendo ricos trajes, esto no tiene nada que ver con la obra de Remedios Varo, *Bordando el manto terrestre*², artista surrealista, que viviera a dos horas del taller de Borrás en los años sesenta, y que pensara que el manto de la tierra lo bordaban mujeres hacendosas, compenetradas en la tarea de hacer nacer un mundo, en su inquietante noche donde la pintura onírica encierra con misterio a las bordadoras mientras alguien lee un libro y un músico dentro de la pintura emerge entre sus telas con una flauta.

Los hilos de Borrás inscriben realidades más espeluznantes, en un estado de mundo que ha agotado ese surrealismo para pasar a una realidad con visos de terror. En lo que algunos llaman su fenomenología negativa, *Realismo Capitalista*, Mark Fisher ([2009] 2019) interpreta que nuestra libido está invertida en el capitalismo, y esa inversión produce formas del deseo concentradas en el anhelo por lo extraño, lo inesperado, lo *weird*. El capitalismo necesita conquistar un orden para proliferar, ante la ausencia de nuevos proyectos, ante el agotamiento de esa expansión, el capitalismo se ha movido a colonizar nuestras mentes, a estructurar y dominar nuestros patrones de pensamiento. Hay una angustia concurrente entre el capitalismo neoliberal y las enfermedades mentales; lo prueba el mismo Fisher con su suicidio en 2017. Lo extraño, en el teorizar de Fisher, marca la diferencia entre la presencia y la ausencia —«Oh, veo bastidores vacíos que son como caras de muertos» (Fisher, 2018)— pero eso no debería estar allí. Lo espeluznante está en las fuerzas escondidas que rigen la realidad humana, una salida de lo corriente: la no presencia que plantea algunas preguntas escalofriantes. ¿Por qué los pañuelos en el taller de Rosa están agujereados? ¿Qué terror nos aprieta cuando vemos un pañuelo marcado con un cuerpo en lugar de una flor, una mariposa, un pez que salta con su aleta azul?



01

01. “Desaparecidos” y taller de Rosa. Fotos: Gladys Illarregui

² <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/838523> en este sitio se puede encontrar la pintura de Remedios Varo.

Es una historia demasiado conocida que la arpillera chilena fue el punto de partida del activismo textil latinoamericano, activismo que hoy se extiende en cada uno de los países de nuestro continente y, como se ha señalado, esa iniciativa provocada por el dolor no trataba a las obras en términos de creaciones artísticas, sino que en las arpilleras se pueden leer varios registros: lo personal, lo social, el fenómeno político dentro de un quehacer artesanal. Marjorie Agosin ha dicho:

El discurso de la arpillera no es especulativo ni teórico, es concreto y vivencial, centrado en una costura específica que, por medio de códigos perfectamente descifrables, testimonia lo que la voz no puede exclamar, o como en un texto literario, las arpilleras cuentan una historia. Los diversos colores son capítulos imprescindibles cuyos objetivos centrales residen en la composición de ciertos detalles: árboles verdes, una mujer sola, prisioneros, alambre de púa, soles inmensos, cordilleras vacilantes. Por medio de los rústicos hilos se preserva una memoria colectiva, escrita-cosida por aquellas anónimas y tantas veces ignoradas mujeres (Agosin, 1984: 524).

Las mujeres son los agentes de cambio de esa realidad que empuja la protesta más allá de la legalidad para llevarla al plano público. Rafael Climent-Espino propone la palabra “textimonio”, para hablar de esta escritura de la resistencia, y reconoce que:

De forma concisa, considero textimonio a un escrito de materialidad textil y de carácter visual, verbal o no verbal, elaborado manualmente mediante bordado, de autoría grupal —o individual en un contexto grupal— frecuentemente de agencia femenina, y de contenido por lo general (auto) biográfico o relacionado con la realidad inmediata de la bordadora. Es decir, las bordadoras a menudo han presenciado en primera persona las acciones que bordan, o son acciones que les atañen de manera directa como mujeres. El textimonio es un grito de resistencia, una reclamación, una queja que se enfrenta a injusticias pasadas o presentes para que, por un lado, no caigan en el olvido; y, por otro, se reclame un cambio de actitud por parte de las administraciones públicas sobre esas injusticias. La intención es que el proceso común de la elaboración de bordados textimoniales sea una suerte de terapia o catarsis, pues se considera este bordar en comunidad como un tratamiento para que quienes lo realizan tomen conciencia de una causa o se liberen del dolor, de la tristeza o, efectivamente, del trauma que les causó alguna acción violenta en el pasado (Climent-Espino, 2002: 24).

Entro en el taller de Borrás y lo que veo es una silla vacía, una silla donde nadie puede sentarse, o donde podría haber la pregunta: ¿quién se sentó allí? ¿por qué la silla sigue vacía? *As if the Empty Chair/ Como si la silla vacía* es una colección de poemas dedicada a los desaparecidos, publicados en 2011 por Margaret Randall. En la segunda mitad del siglo XX Randall vivió en Latinoamérica desde 1961 hasta 1984, en México, Cuba y Nicaragua, un total de 23 años siendo testigo del horror sufrido por muchos de sus amigos; ella dice que escribió esos poemas porque la herida sigue abierta y no solo se dirigen a la época de los 70 o los 80, sino también se une a otras voces contra las desapariciones, la violencia contra las mujeres, el feminicidio.

En las palabras que la autora estadounidense dedica a ese libro trata de encontrar una manera de entender este concepto: «Desaparición. Desaparecido. Palabras extrañamente pasivas para describir semejante brutalidad. Desde la riqueza del léxico latinoamericano pudimos haber inventado un término que definiera mejor el crimen» (Randall, 2011: XII). El poema de Randall es una reflexión de los que siguen vivos frente a los desaparecidos, «una palabra sin manos ni pies» (Randall, 2011: 31), esos habitantes de la casa que angustiados reparan en la silla vacía. La segunda estrofa dice:

¿No podemos simplemente seguir adelante?
como si la silla vacía
no estuviera metida bajo el borde de la mesa,
ese lado de la cama desierto y frío
o el espejo reflejando una cara sola
no se burlara de estas vidas
que habitamos:
ocupantes incómodos
pagando en cuotas
lo que ya no tenemos (Randall, 2011: 36).

As if the Empty Chair/ Como si la silla vacía fue interpretada por Borrás en un *Bordado en memoria de las personas desaparecidas durante la dictadura militar en Argentina. Bordado con hilo de algodón sobre tela de algodón y lino montado en lino sintético*. Es un trabajo colaborativo entre escritura poética y escritura textil, que con gran sutileza —y aquí cabría contrastar el horror de los eventos con los materiales utilizados al presentar un poema-denuncia. Un trabajo que se extiende más allá de un país específico.



02

02. "As if the Empty Chair/Como si la silla vacía". Foto: Gladys Ilarregui

Así como la poesía es convocante, para Borrás el bordado es una “herramienta convocante”. Herramienta que tiene una condición ancestral desde los códigos tributarios donde las mujeres aparecían como tejedoras de prendas jerárquicas en tiempos prehispánicos, hasta la marca de cada una de las comunidades indígenas con sus diferentes tradiciones de hilos y tintes, con su particular modo de feminizar el cuerpo a través de sus creaciones. *Xochiquétzal* (la flor de plumas) era la diosa de la planta de henequén y del algodón y estaba asociada con el hilado y el tejido; llevaba madejas de algodón sin hilar y con husos en su tocado, desde la deidad hasta la educación de las niñas. El hilo que corría era el de un quehacer necesario, apreciado y llevado a un rango de gran distinción de acuerdo con la posición del individuo. El bordado también funcionaba como una trama metafórica del propio destino. Para los mexicanos, la potencia del hilo y la aguja no ha dejado de tener una presencia permanente en su sociedad; las confecciones bordadas se utilizan en los bautismos, la ropa de la iglesia, el ajuar de la casa, las blusas y mantas de mujer. Pero, al hablar de esta artista feminista y defensora de los derechos humanos, se produce también una extrañeza desde otra perspectiva como lo es convocar una tarea ancestral dentro del panorama cultural neoliberal, revirtiendo la aparente docilidad de la aguja que con calma perfora la tela. Darse a la tarea no tradicional de afianzar un proceso de la memoria para contar el horror que se neutraliza en lo cotidiano y crear una persistencia interpretativa de ese sentir espeluznante que viven miles de familias en el México contemporáneo es, sin duda, una irreverencia con las ideas convencionales. Todo comenzó en 2012 con la convocatoria que Borrás, egresada del Massachusetts College of Arts, presentó como una invitación abierta. En el periódico de *La Jornada de Oriente*, Puebla, salía publicada la siguiente invitación:

La artista visual Rosa Borrás ha reunido a un grupo de personas en torno al acto de zurcir, como parte de la acción internacional “Bordados por la paz: un pañuelo, una víctima”, que propone narrar, sobre pañuelos blancos, un texto sobre alguna persona que haya muerto a causa de la llamada guerra contra el narcotráfico comandada por el presidente Felipe Calderón. Esta iniciativa fue propuesta por el colectivo Fuentes Rojas, de la Ciudad de México, que tuvo sus primeras acciones a partir del surgimiento del Movimiento por la paz con justicia y dignidad, encabezado por el poeta Javier Sicilia en marzo de 2011. A partir de entonces se han formado grupos en varias ciudades del país y del extranjero para recordar a los muertos, visibilizarlos y hacer conciencia de que cada número y cifra tienen nombre y apellido. La idea es bordar en grupo y en plazas públicas mientras se comparte la información, el dolor y la rabia por la situación de violencia por la que atraviesa el país. “Bordamos con hilo rojo para los muertos, con hilo verde para los desaparecidos, con la esperanza de que regresen vivos”, explicó la artista³.

Felipe Calderón, electo en 2016, había decidido enfrentarse a los capos del narco, que organizaban la delincuencia de su país. Esta guerra trajo como consecuencia enfrentamientos entre

³ https://www.lajornadadeoriente.com.mx/noticia/puebla/este-fin-de-semana-la-artista-rosa-borras-invita-a-bordar-panuelos-por-la-paz-_id_12828.html (31 de agosto de 2012).

los soldados y los narcos, que en lugar de perder territorio lo fueron desplazando, y el proyecto de Calderón dejó un caos que sobre todo repercutió en la población civil, centro de violencias inimaginables hasta el momento. Esto promueve una acción de colectivos del bordado que en la ciudad de México estallan a partir de la sucesión de víctimas. La invitación a bordar, cuando una persona se sienta en una plaza a buscar esa introspección con ese pedazo de tela que llevará su recuerdo o reclamo, permite que todas las diferencias socioeconómicas, culturales, religiosas, raciales se neutralicen, según opinan algunas bordadoras. Hay un sentimiento de duelo compartido, una catarsis ante la ausencia. La convocatoria llenó la Plaza de la Democracia del Centro Histórico, no sin soportar actos de hostigamiento por parte de las autoridades, sobre todo por la curiosidad de los turistas que se acercaban a leer los pañuelos. En estos momentos Borrás cuenta con una colección/archivo de 400 pañuelos, algunos pedidos por encargo. Desde el mundo del desecho, la idea de un pañuelo de tela parecería arcaico, pero el pañuelo resiste, aprende el nombre que le han bordado, lleva con orgullo en su pecho blanco las consignas de los dedos dolorosos. ¿Quién estaba ahí? ¿Cómo era ese hombre/esa mujer? De pronto la vida se detiene en ese rectángulo, desde donde se puede escuchar su aullido, un llanto desconsolado.

Ayotzinapa-Semillas de paz (dedicado a los 43 estudiantes de la Normal Isidro Burgos de Ayotzinapa, desaparecidos en Iguala Guerrero el 26 de septiembre de 2014), grabado en linóleo estampado en lino, bordado con hilo de algodón, montado a mano sobre tela de manta y *Nos hacen falta*, grabado en linóleo estampado sobre tela, bordado con hilos de algodón y listón; conmemoran otro acontecimiento trágico. Según el Gobierno de Enrique Peña Nieto (2012-2018), policías corruptos de Guerrero detuvieron a los estudiantes de la Escuela Normal para Maestros de Ayotzinapa la noche del 26 de septiembre de 2014, cuando tomaron autobuses para ir a la marcha del 2 de octubre en la capital. Peña Nieto indicó que los estudiantes fueron entregados al cartel Guerreros Unidos que los asesinó e incineró en un basurero de Cocula, dejando así 43 desaparecidos. Según las fuentes presidenciales esta explicación era una “verdad histórica”, pero los familiares desconfían de este argumento; tampoco la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) confía en esta explicación y el caso —todavía hoy— sigue abierto e irresuelto.



03

03. “Ayotzinapa. Semillas de la paz”. Foto: R. Borrás - Detalle de “Semillas”, Foto: Gladys Illarregui



04

04. "Nos hacen falta". Bordado en colaboración con Roberta Bacic y Breege Doherty⁴. Foto: Rosa Borrás

Según van sucediéndose estos hechos ininterrumpidos de desapariciones en 2015, con una aceleración mucho mayor de la que podría imaginarse, nace "Querido Diario", compilando historias de feminicidios en México. Borrás me explicó que el cuerpo de las mujeres sirvió a los narcos para marcar estrategias de desplazamiento, para marcar límites. Mientras que el cuerpo de los hombres se captaba para trabajar, los cuerpos de las mujeres abandonadas en la vía pública provocaban una humillación doble como parte del protocolo de estos grupos. "Querido Diario" es un compendio de cuerpos mutilados tratados con los materiales más sutiles: raso, tul, chaquiras, hilo de rayón, algodón y metálico, residuos de filtro de lavadora, lo que me parece que hace todavía más femenino el encuentro con esas mujeres destruidas. Por iniciativa de estos trabajos se decide con otras activistas en 2016 crear una base de datos que permitiera cuantificar esas muertes, dentro de los casos locales, porque bajo la Gobernación de Rafael Moreno Valle se produce la entrada del narco en Puebla, y no hay conteo de esos cuerpos brutalizados. Comparto estos pensamientos de Rita Segato, en *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018)⁵ cuando dice:

Cuando hablo de una pedagogía de la crueldad me refiero a algo muy preciso, como es la captura de algo que fluía errante e imprevisible, como es la vida, para instalar allí la inercia y la esterilidad de la cosa, mensurable, vendible,

⁴ Bordado en colaboración con R. Bacic, curadora del *Conflict Textiles* en Irlanda, y B. Doherty perteneciente al mismo museo, <https://cain.ulster.ac.uk/conflicttextiles/>

⁵ Como lo explica la tesis de la autora, estas pedagogías desritualizan la muerte para convertirla en residuos, procurando una crueldad que produce la normalización de la violencia en el contexto de un patriarcado.

comprable y obsolescente, como conviene al consumo en esta fase apocalíptica del capital. El ataque y la explotación sexuales de las mujeres son hoy actos de rapina y consumición del cuerpo que constituyen el lenguaje más preciso con que la cosificación de la vida se expresa. Sus desechos no van a cementerios, van a los basurales (Segato, 2018: 13).



05



06

05. "Querida Diario" 134 mujeres asesinadas en Puebla de enero de 2011 a septiembre de 2012. Foto: Gladys Ilarregui

06. "Mutiladas" de la serie "Querido Diario". Foto: Rosa Borrás

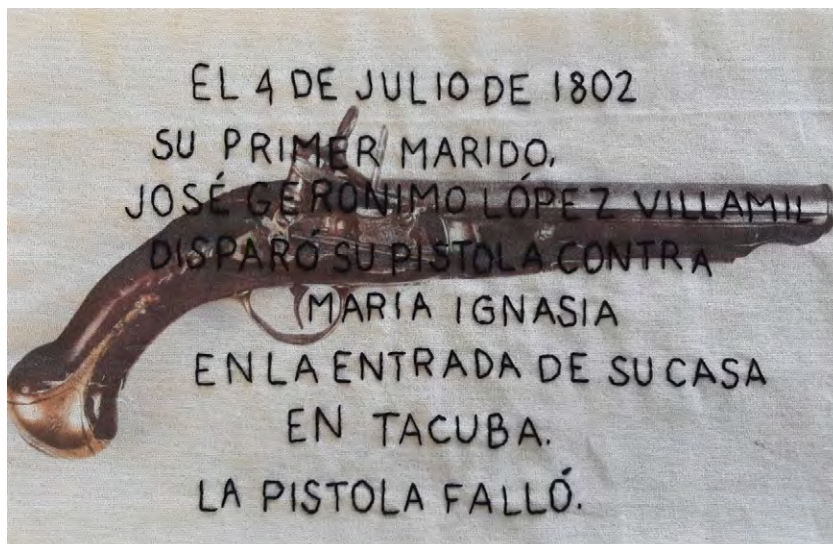
En la película "Ruido" de Natalia Beristain (2022), una madre busca a su hija, Ger, que ha desaparecido hace nueve meses después de unas vacaciones. La madre recibe un video de la hija feliz y llena de vida a través del teléfono, para perder después y para siempre su rastro. La búsqueda comienza describiendo el tatuaje de la hija en el brazo izquierdo, pero las autoridades no tienen respuestas y simplemente siguen llenando papeles, por lo que la madre decide unirse a otras mujeres para enterarse de su paradero. Esta búsqueda, que la lleva inevitablemente a otras mujeres, la lleva también a las imágenes de los bordados portados como escudos contra la injusticia, paredes con pañuelos colgados, ruedas de nombres cosidos, tendederos textiles en la protesta de la Ciudad de México. Esas telas son los documentos más tangibles de lo espeluznante, de lo que se mueve en un plano de permanente tensión. Dentro de esta guerra de narcos hay una subalternidad de los cuerpos de las mujeres; bajo la hegemonía de un caos de "imprevisibilidad" nadie sabe cuándo le

faltarán una hija. Las madres deambulan como en un proceso onírico frente a la frustración de las palabras legítimas: ¿qué sentido tiene la palabra justicia si los pañuelos se multiplican? Las madres buscadoras de restos humanos en los caseríos abandonados, en las ruinas de lo que fueron cuartos de secuestro, abren la tierra para buscar no los restos humanos, sino lo que ellas llaman “sus tesoros”. No ven en ellos huesos, sino una parte rica y conmemorativa de la vida que gestaron.

Borrás traza en una exhibición textil-histórica para mostrar que la violencia hacia las mujeres tiene antecedentes muy notorios en el pasado, aún en las clases privilegiadas. Una mujer célebre que sufrió esa violencia fue María Ignacia Rodríguez de Velasco y Osorio Barba (1778-1850), conocida históricamente como la Güera Rodríguez, una mujer de la alta sociedad, bellísima y controversial a la que se le atribuyen romances con Simón Bolívar, Alexander Von Humboldt y Agustín de Iturbide. Borrás incluye el trabajo de Silvia María Arrom, *The Life and Legend of Mexican Independence Heroine* (2021), para presentar una exposición con su interpretación de un hecho que atañe a todas las mujeres del presente: por un lado, la exaltación de las condiciones maravillosas de esta mujer, su estampa, su elegancia, sus virtudes como madre, para terminar después tratándola de prostituta. Casada a los 17 años con José Jerónimo Villamil, futuro heredero del mayorazgo de Tacuba, estuvo 15 años en ese matrimonio en el que tuvo 6 hijos. Pero la relación tormentosa, llena de celos, hizo que su esposo le disparara el 4 de julio de 1802 una bala fallida. Arrestado brevemente, cuando fue puesto en libertad acusó a su mujer de “adulterio sacrilego”, presentando una demanda para el divorcio eclesiástico. Aquí la serie *Ella tuvo la culpa*; los materiales utilizados: tela de manta, hilo de algodón, impresión digital a chorro de tinta sobre manta. Alrededor de la personaja (término de Borrás) las etiquetas que la definirían como: “Venus mexicana”, “tenía conocimientos de geografía e historia”, “devota madre”, “viva, airosa, gallarda”, “recibió instrucción de música y bordado”, “su habla era como música suave de fulgor de agua”, todo lo positivo que en esa mujer no vio su marido al intentar asesinarla. Además, dos veces fue acusada ante el tribunal de la Santa Inquisición, en una ocasión por posar con su torso desnudo para un retrato, y la segunda vez por defender la independencia. En la cultura popular mexicana la “Güera Rodríguez”, como se la conoció, fue vista como una heroína de la independencia, mientras que en la segunda mitad del siglo XIX se perdió para la historia, reapareció en el siglo XX dentro del complejo cultural e ideológico de sus compatriotas, que admiraron ese gesto de liberación política. A través de Borrás comprendemos “el otro lado” que vivió, el de una mujer abusada, atormentada por su marido, una protagonista más de la violencia privada que en los récords de México sacuden con listas de mujeres que no pudieron salvarse como ella.



07



08



09

07. Detalle de "La Güera". Foto: Rosa Borrás

08. Detalle de "Ella tuvo la culpa". Foto: Rosa Borrás

09. "Ella tuvo la culpa". Foto: Rosa Borrás

En el marco de referencias del horror y sus interpretaciones textiles, aparecen su serie de muñecas. La primera es una muñeca sin cara; los materiales utilizados son tela de manta, hilo de algodón, transfer digital sobre manta, relleno de acrílico. La muñeca tiene 60 cm de altura y fue realizada en 2022. Optar por no darle un rostro tiene una explicación, en palabras de Rosa:

La muñeca con las notas de diarios y sin cara está dedicada a las personas desaparecidas en Puebla. Habla de la desaparición como piel identitaria. No tiene rostro porque a cualquiera de nosotras/os podrían desaparecernos en cualquier momento. Por otro lado, funciona como una especie de espejo: ¿qué estamos haciendo como sociedad ante este terrible problema? Las personas desaparecidas no son visibles para nuestras autoridades. Elegí casos emblemáticos, como el de Juan de Dios Núñez y sus amigos, por ser el hijo de la fundadora del colectivo de buscadoras aquí, o el de Nadia Guadalupe Morales, que es otra integrante del colectivo y a quien le tengo mucho afecto, o el del pequeño Alexi Sánchez, que desapareció durante un evento en su escuela y cuyo caso es particularmente preocupante porque es hijo de una familia de la sierra de Puebla que hablan poco español, Alexis no lo habla en absoluto. También tiene impresas algunas declaraciones del gobernador anterior (falleció el año pasado antes de terminar su período) en las que desestima el fenómeno de la desaparición diciendo que no existe, que son personas que se ausentan por su propia voluntad (e-mail del 2 de junio de 2023).



10

La segunda muñeca es un autorretrato, confeccionada con lino y tela de algodón africana, estambre de algodón, hilo de bordar de algodón y relleno de acrílico. Está pintada con acuarela. 45 cm de altura, 2020. Transmite un sentimiento muy hondo de Rosa frente a su propio cuerpo, un tema que hemos sostenido muchas veces en conversaciones personales y escritas. Rosa explica:

La muñeca de pelo azul y el corazón bordado es un autorretrato, lo hice en un momento en el que tenía que hacer las paces con mi cuerpo, aceptarme tal cual. Las puntadas bordadas eran sanadoras, pero al mismo tiempo cada vez que metía la aguja era como si estuviera hiriendo a la muñeca, así es que le iba pidiendo perdón al tiempo que bordaba. Al terminarla me quedé muy feliz y tranquila. Una cosa que tengo clara es que no me voy a pelear con mi cuerpo, voy a ser gentil y a tener paciencia, porque bastante tiene luchando contra él mismo, por las enfermedades autoinmunes, como para que encima me ponga yo en su contra (e-mail del 2 de junio de 2023).



11

11. "Autorretrato" frente y dorso con el corazón dolido. Foto: Gladys Ilarregui

Parece oportuno autorretratarse dialogando con el propio cuerpo en una serie de muñecas creadas por Borrás, hablando desde su posición como mujer a los cuerpos de otras mujeres que la biopolítica discrimina, aísla, y termina descartando en burocracias infinitas que no llegan a despejar las muertes. Cuando los bastidores se quedan en silencio, sabemos que sus hilos gritan

por un nuevo recorrido con el nombre bordado de otra víctima, por una nueva vinculación estética con el olvido para gestar una memoria independiente de esa legalidad descuidada.

La fuerza del activismo textil se ha expandido por toda Latinoamérica y por el mundo, utilizando la virtualidad como una herramienta para duelos sin naciones. Hoy son incontables los grupos comunitarios que crean acciones para reclamar a sus familiares, que se reúnen con persistencia para bordar proyectos de reclamo. Siempre en estos casos, lo “espeluznante” sigue siendo la normalización del horror que parece haberse apoderado de nuestras sociedades, una dinámica de la información que abre y cierra casos sin seguimiento y que no halla nunca a los culpables. Según el gobierno de México el número de desaparecidos es menos de 100,000 personas, declarando que se trata solamente de 99.729 (hasta marzo de 2024). Las familias afectadas exigen un nuevo censo de personas desaparecidas, y exigen una justificación a las personas quitadas del Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No localizadas. Hasta el momento ninguno de los colectivos de víctimas pudo entrevistarse con el presidente. Hasta el momento no hay indicadores que muestren medidas tomadas para frenar ese desconcierto. Si escribimos sobre estas vidas es gracias a la persistencia de un hilo y una aguja.

Bibliografía

- AGOSÍN, M., 1985, "Agujas que hablan, las arpilleristas chilenas", *Revista Iberoamericana*, 51.132-133, pp. 523-529.
- ARROM, S. M., 2021, *The Life and Legend of Mexican Independence Heroine*, California, University of California Press.
- CLIMENT-ESPINO, R., 2002, "Giro gráfico y activismo textil: el bordado como testimonio político en dos asociaciones craftivistas brasileña", *Revista CS*, 38, pp. 16-47.
- FISHER, M., [2009] 2019, *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, trad. es. de C. Iglesias, Madrid, Epublibre.
- , 2018, *Lo raro y lo espeluznante*, trad. es. de N. Molines Galarza, Barcelona, Alpha Decay.
- GARGALLO CELENTANO, F., 2020, *Las bordadoras de arte. Aproximaciones estéticas feministas*, México, Editores y Viceversa.
- RANDALL, M., 2011, *As if the Empty Chair/ Como si la silla vacía. Poems for the disappeared/Poemas para los desaparecidos*, trad. es. de L. Katz y D. Guerra, Texas, Wing Press.
- SEGATO, R. L., 2003, *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires, Prometeo y Universidad Nacional de Quilmes.
- , 2018, *Contra-pedagogías de la crueldad*, Buenos Aires, Prometeo.

GRAZIANO PALAMARA

Università degli Studi di Salerno

Entre chisteras, barcos de guerra y ruanas. Lo extraño en el pleito diplomático más engorroso de las relaciones ítdalo-colombianas

Introducción

Desde la perspectiva de la historia de las relaciones internacionales, el artículo intenta ofrecer un aporte a la conceptualización de lo extraño en América Latina. Para este fin, el escrito se centra sobre el largo pleito internacional, conocido como “cuestión Cerruti”, que enfrentó a Colombia con el Reino de Italia entre 1885 y 1911. El asunto principió cuando el Estado federal colombiano del Cauca, en ese entonces gobernado por los conservadores, acusó al italiano Ernesto Cerruti de haber apoyado a grupos liberales insurgentes. Frente al secuestro de sus propiedades, Cerruti —un ex garibaldino originario de Piamonte— pidió la protección de las autoridades italianas. Fue así como comenzaron veintiséis años de una disputa agitada por intervenciones militares y reñidas mediaciones de cancillerías europeas y americanas. Hasta el día de hoy, los pocos trabajos dedicados al litigio han explorado casi exclusivamente la dimensión diplomática de la controversia (Tamburini, 2000; Pelaggi, 2015), arrojado luz sobre la figura de sus principales protagonistas (Valencia Llano, 1998; Fazio, 2019) o examinado el sentido que el pleito tuvo para la política internacional de Colombia (Palamara, 2024). Sin embargo, en el asunto es posible detectar una pluralidad de aspectos políticos, sociales y culturales que entraron en juego para alimentar muchas representaciones y autorrepresentaciones de las partes en disputa. Como tal, lejos de poderse rubricar únicamente como alterco diplomático, la “cuestión Cerruti” se presta a ser explorada mediante distintas herramientas analíticas y a devolver un abanico de elementos reveladores para quienes investigan lo extraño en América Latina y la compleja dimensión de la “alteridad americana” (Olivero Guidobono, 2022).

En este orden de ideas, el trabajo detecta en el pleito un triple concepto de extraño: aquel de “alguien de afuera que transgrede”, de “extranjero rechazado”, y finalmente de “asunto raro”. Estos tres sentidos se sondean a lo largo de las tres etapas en las que es posible dividir la disputa. Cada una de ella se desarrolla en los párrafos que integran el artículo y todas se indagan a través del uso de un amplio *corpus* documental, conformado por fuentes diplomáticas italianas y colombianas, obras literarias, prensa, y mediante el recurso a la historiografía previa.

El origen de la cuestión Cerruti. Lo extraño como “alguien de afuera que transgrede”

El súbdito italiano Ernesto Cerruti emigró a los Estados Unidos de Colombia en 1869. Nacido en Turín veinticinco años antes, Cerruti era el ejemplo de esa migración italiana que, desde el comienzo del siglo XIX, había contribuido a estructurar un verdadero internacionalismo liberal en el espacio euro-americano (Isabella, 2009). Oficial de infantería comprometido con la causa de la unificación italiana, Cerruti cruzó el Atlántico siguiendo los pasos de los connacionales llegados a apoyar a Simón Bolívar para convertir las colonias españolas en una tierra de libertades y oportunidades. Tras su arribo a Colombia, el italiano trabajó un tiempo con la empresa Ferrari en Panamá. Después, se estableció en el Estado del Cauca, donde actuó como agente consular mientras que sus frecuentaciones políticas iban reforzando su destreza empresarial. En 1871, el matrimonio con Ema Mosquera, sobrina del presidente Tomás Cipriano, consagró el acercamiento del turinés al poder local. En pocos años, Cerruti se convirtió en el principal proveedor de mercancías extranjeras para el Estado caucano. Sin embargo, mientras lo transformaban en uno de los ciudadanos más ricos del país (Valencia Llano, 1998), las actividades comerciales procuraban al empresario también una creciente y peligrosa participación en la política colombiana. En 1872 el italiano firmó un contrato con el Gobierno caucano para el suministro de armas y cartuchos (Tamburini, 2000). Al año siguiente, fundó la empresa Cerruti y Compañía, junto a los generales Jeremía Cárdenas, Ezequiel Hurtado y Lope Landaeta, todos pertenecientes al partido liberal.

Durante la sublevación de 1876, Cerruti continuó proveyendo material de guerra al ejército liberal y tomó parte en el destierro del obispo de Popayán, Carlos Bermúdez, solidario con el bando conservador. Tres años después, atendiendo a las preocupaciones de sus socios, el italiano fusionó todas las sedes de su compañía para convertirse en el único socio capitalista. Finalmente, en 1882 el empresario apoyó la elección del candidato liberal Tomás Rengifo a la presidencia del Cauca. Los riesgos que este tipo de involucramiento suponía se hicieron manifiestos a partir de 1884, cuando los conservadores tomaron el poder en el Estado caucano. El cambio político, acompañado por la llegada del conservador Rafael Núñez también a la dirección del Gobierno federal, allanó el terreno para que Cerruti quedara enrollado en las represalias contra los liberales. La ilusión de estos últimos de volver al mando mediante una nueva insurrección, que se sumaría a aquellas de otros Estados confederados, no hizo sino acelerar los eventos. En diciembre de 1884 se dieron los primeros registros en las propiedades urbanas y rurales del italiano. A comienzos de febrero de 1885, la residencia de Cerruti, señalada como el centro de las actividades conspirativas del Cauca, fue ocupada y destruida por las fuerzas conservadoras. Según las autoridades, el empresario había proporcionado armas a los rebeldes y tratado de sobornar a un coronel utilizando fondos del Banco de Cali, del cual era vicepresidente (Valencia Llano, 1998). Esto fue suficiente para que el jefe municipal de Cali notificara a Cerruti la pérdida de su calidad de neutral, de la que gozaba hasta entonces como extranjero. Por ende, el súbdito italiano fue privado de su libertad, sus bienes fueron secuestrados y los de la Cerruti y Compañía embargados. La acepción de extraño como forastero que incumple las leyes quedaba clara.

A finales de marzo, Cerruti avisó a los representantes italianos de los daños sufridos. Con cinco notas distintas, la delegación italiana reclamó al Gobierno colombiano que se devolviera

a Cerruti su pasaporte, retirado por las autoridades caucanas, y se le concediera la posibilidad de viajar a Bogotá para defender sus derechos¹. En sus comunicaciones, el encargado de negocios de Italia, David Segre, consideró que el asunto Cerruti había surgido por un abuso de poder, que el manejo de la cuestión debía ser asumido por los órganos federales y que, por eso, esperaba una intervención directa del presidente Núñez. Frente a los reclamos, la Secretaría de Relaciones Exteriores, entonces dirigida por Vicente Restrepo, adoptó una postura de extrema prudencia, orientada a cuidar las relaciones tanto con la misión italiana como con las autoridades del Cauca. Por otra parte, los alzamientos antigubernamentales, aún activos en distintas áreas de la Confederación, aconsejaban actuar con cautela para esquivar no solo el riesgo de una disputa internacional, que en ese momento habría desviado recursos y energías necesarias a las prioridades internas, sino también la hipótesis de rupturas mayores con las élites regionales. La esperanza de solucionar de manera rápida y pacífica la cuestión empezó a desvanecer a comienzos de julio, cuando llegó al puerto de Buenaventura la corbeta de la marina italiana “Flavio Gioia”. El ministro de Asuntos Exteriores de Italia había decidido mover a las costas del Cauca el navío, que justo en esas semanas se encontraba en Panamá. Al comienzo, la maniobra tenía el propósito de procurar a Roma más informaciones sobre los procedimientos adoptados contra Cerruti, sin posturas intimidantes que pudiesen crear tensiones entre Italia y la Confederación (Pelaggi, 2015). Hasta ese momento, en efecto, las relaciones entre los dos países se habían desarrollado en una atmósfera amigable; los tratados suscritos entre Colombia y Piamonte antes de 1860 mantuvieron su vigencia con el nuevo Reino de Italia después de que el propio Piamonte guió la unificación política de la Península, y los dos gobiernos solucionaron sus inconvenientes siempre mediante un cordial intercambio de notas diplomáticas (Palamara, 2018: 165-167).

Frente a la llegada de la corbeta italiana, la Secretaría de Relaciones Exteriores quiso remarcar «la importancia que [tenía] para el nombre de la Nación la observancia de las reglas [del derecho internacional]» (Informe del Ministerio de Relaciones Exteriores, 1888: 100). Con este llamado, el 29 de julio de 1885 Vicente Restrepo pidió a la Secretaría de Gobierno del Cauca la devolución de los bienes expropiados a Cerruti y el traspaso del asunto del súbdito italiano a los organismos federales.

Bajo la amenaza de no abandonar el puerto, el comandante de la “Flavio Gioia”, Filippo Cobianchi, fue autorizado a entrevistarse con Cerruti. Las autoridades italianas comunicaron al empresario que no debía moverse de Cali hasta cuando las negociaciones diplomáticas terminaran. A pesar de las instrucciones recibidas, el súbdito italiano se trasladó a Buenaventura, donde fue detenido por intento de fuga. Con el pleno respaldo de su Gobierno, Cobianchi se opuso al arresto: antes, desembarcó una tropa armada para ocupar la línea del ferrocarril e impedir que Cerruti pudiera ser conducido a Cali; luego, amenazó con bombardear la ciudad si no se procedía a la liberación del empresario. Para los representantes italianos esa actuación era conforme al derecho de gentes (Documenti Diplomatici Italiani, 1998: 39-40). Apremiadas por las amenazas, las autoridades caucanas se vieron obligadas a liberar a Cerruti, quien, el 7 de agosto, fue rescatado por Cobianchi. El Gobierno de Bogotá, hasta entonces decidido a dar curso a las solicitudes de satisfacción, cambió totalmente su actitud. El recurso a la “diploma-

¹ Las notas se reproducen en la sección *Documentos* del Mensaje del Presidente de la República al Consejo Nacional de Delegatarios de los Estados sobre la cuestión italiana (1885: 5-10).

cia de los cañones” había representado una abierta violación de la soberanía colombiana. En la protesta a las autoridades italianas, el secretario Restrepo tildó el desempeño de Cobiañchi de contrario a «la armonía de las dos Naciones» (Informe del Ministerio de Relaciones Exteriores, 1888: 21) y anunció que procedería a suspender las relaciones con el Reino de Italia si Roma no remediaba esa abierta inobservancia del derecho internacional². Estaba claro que la condena formulada por Restrepo no solo era producto de una dignidad nacional comprensiblemente herida; la protesta, más bien, obedecía a la adhesión de la Secretaría colombiana a los principios que enseguida se precisarían en la doctrina Calvo (Tamburini, 2002), y según los cuales los extranjeros afectados por guerras civiles o insurrecciones debían realizar sus demandas, respetando la jurisdicción de los tribunales locales, sin recurrir a presiones diplomáticas o, peor aún, armadas, por parte de sus Estados.

Frente a la escalada de las tensiones, el Gobierno italiano comunicó su disposición a que una tercera potencia, designada de común acuerdo, decidiera sobre el caso. El incidente de Cobiañchi, sin embargo, no habría entrado en el juicio arbitral. La negativa de Colombia, para la cual la devolución de Cerruti era imprescindible para el comienzo de un arbitramento y ya consideraba los acontecimientos de Buenaventura más prioritarios que el mismo asunto del empresario, llevó a la ruptura de las relaciones diplomáticas. Siguiendo las instrucciones de su Gobierno, el 16 de diciembre de 1885 David Segre dejó la representación en Bogotá. La administración Núñez, en cambio, demostraba su firmeza en el requerimiento de sus derechos; una firmeza, además, respaldada por el optimismo de los primeros resultados de la así llamada “Regeneración conservadora”, el movimiento liderado por Núñez que procuraría cambiar la organización política, estatal y cultural del país (Múnera Ruiz y Cruz Rodríguez, 2011). De hecho, justo en los días en que el comandante Cobiañchi alejaba a Cerruti de las costas del Cauca, las fuerzas federales infligían la derrota definitiva a los rebeldes, lo que permitió al presidente Núñez anunciar que la «Constitución de 1863, [la de corte liberal que hasta ese entonces había guiado el país] ha dejado de existir» (Melo, 1989: 41). En el país se daban las condiciones para la fundación de un nuevo ordenamiento jurídico, centralista y unitario, como enseguida lo sellaría la Constitución de 1886. Para Bogotá, por ende, una actitud rigurosa en política exterior podía contribuir a canalizar el consenso hacia el Gobierno y secundar esa imagen de Estado fuerte a la que el nuevo curso político aspiraba.

En enero de 1886 el Gobierno italiano consideró oportuno constituir una división naval para América Latina. Oficialmente, la escuadra tenía que velar sobre los intereses nacionales en el área (Tamburini, 2000). Era evidente, sin embargo, que el diferendo de la cuestión Cerruti había apremiado la decisión de Roma. De hecho, la división recibió la orden de pasar con frecuencia por los puertos colombianos y demostrar tácitamente la importancia que se le atribuía al propio diferendo (Leva, 1992; Pelaggi, 2015). La secretaria colombiana, entre cuyos criterios de acción externa se hallaba el principio de equilibrio de poderes, buscó de inmediato contrapesos a las amenazas procedentes de Italia y finalmente aceptó que una tercera potencia se pronunciara sobre el caso.

El 24 de mayo de 1886, Federico Menabrea por Italia y Francisco de Paula Matéus por Colombia, firmaron el “Protocolo de París”, pacto en el que quedaban establecidas las normas

² *Vicente Restrepo a David Segre*, Bogotá, 12 y 14 de agosto de 1885, en Mensaje del Presidente de la República al Consejo Nacional de Delegatarios de los Estados sobre la cuestión italiana (1885: 20-23).

con las que las partes remitían la solución del pleito a la conciliación española. Según se acordaba, se devolverían a Ernesto Cerruti todos sus bienes inmuebles embargados por el Estado del Cauca; cualquier otra reclamación a favor del empresario se sometería a la mediación del Gobierno de España³. Finalmente, se estableció que Cerruti no podría ser perseguido por motivos distintos al objeto de la mediación y que las relaciones se considerarían restablecidas desde el día en que el protocolo fuera aprobado por los dos gobiernos. Todas las premisas para una solución amigable del asunto quedaban así puestas.

En los meses sucesivos las autoridades de Bogotá entregaron los alegatos con los que se pretendía demostrar la culpabilidad de Cerruti y, de paso, la legalidad de la conducta colombiana (Documentos relativos al arbitramento de la reclamación Cerruti, 1889: 8-25).

Cuando el 26 de enero de 1888 el ministro español Segismundo Moret notificó la sentencia muchas de las aspiraciones colombianas se vieron frustradas. Según el jurado, Cerruti no había perdido la neutralidad como extranjero; la República de Colombia tenía que devolver al súbdito no solo los bienes inmuebles, sino también los muebles con el objetivo de restablecer el Estado de derecho de febrero de 1885 (Cavelier, 1997; Tamburini, 2000). Sin embargo, la sentencia no aclaraba si los bienes por indemnizarse eran solo los personales de Cerruti, o también los de la empresa Cerruti y Compañía. La omisión no era un mero detalle, ya que para Colombia era el domicilio de la compañía el que determinaba las leyes y la jurisdicción a las cuales ésta debía estar sujeta.

La falta de aclaración sentaba así las bases para un problema adicional de soberanía nacional. En cualquier caso, Bogotá aceptó las conclusiones del mediador y colaboró para que una comisión arbitral mixta determinara la indemnización que le correspondía a Cerruti. Los trabajos del organismo, que empezaron el 5 de septiembre de 1888, en realidad fueron totalmente infructuosos.

El abogado del Gobierno colombiano, Aníbal Galindo, cuestionó de entrada la posibilidad de evaluar la compensación de la sociedad Cerruti y Compañía. La objeción indujo al defensor de Cerruti a no presentar la demanda de indemnización sobre la que la comisión tenía que fallar. Para el representante del empresario, el procedimiento ya carecía de imparcialidad porque, con su argumento, el Gobierno colombiano había quebrantado el pacto de París (Informe del ministro de Relaciones Exteriores de la República de Colombia al Congreso Constitucional de 1890, 1890: 52-72). El desempeño del tribunal mixto, entonces, no pudo aportar ninguna solución. No obstante, Italia fue bastante indulgente con los argumentos colombianos, atribuyendo también el fracaso de la comisión a la actitud de Cerruti. Por su lado, Colombia se mostró preparada para brindar una imagen de país más eficiente y ordenado. En palabras del ministro Roldán, en efecto, «al surgir el conflicto [...] entre Colombia e Italia, pudo temerse que la acción de la justicia fuese tardía por la situación de guerra en que se hallaba el país», pero ahora «las cosas [eran] diferentes: la organización de la República [era] completa, tanto en lo político como en lo judicial; [había] paz, orden y seguridad sólidamente afianzados, [los] jueces [daban] garantía de equidad, y la justicia de sus fallos [había] sido solemnemente reconocida por los Tribunales de Italia» (Informe del ministro de Relaciones Exteriores de la Re-

³ Por su parte, el gobierno italiano aceptó llevar a juicio Cobianchi —quien al final fue absuelto— y entregar a las autoridades competentes los documentos en los que la República colombiana fundaba sus quejas. Para las notas intercambiadas sobre el asunto entre el ministro italiano y el colombiano en París, Federico Menabrea y Francisco de Paula Matéus, cfr. Informe que el Ministerio de Relaciones Exteriores de la República de Colombia dirige al Congreso Constitucional de 1888, 1888: 115-150.

pública de Colombia al Congreso Constitucional de 1890, 1890: 70). A fin de fortalecer esta misma imagen, el Gobierno colombiano estimó oportuno incluso acreditar en Roma una misión, encabezada por Alejandro Posada, con el propósito específico de aclarar todas las causas de la frustración de la comisión mixta y «poner en claro la lealtad de la República» (Informe de Relaciones Exteriores, 1892: 28). La delegación, además, desempeñó su tarea mientras que el Congreso colombiano autorizaba el pago a Cerruti de una suma de diez mil libras esterlinas. El desembolso llegaba justo cuando una lista de acreedores europeos de Cerruti y Compañía empezaba a acudir a los tribunales italianos en un intento de obtener la restitución de los créditos y el resarcimiento de los daños (Tamburini, 2000). Las vicisitudes de la sociedad —realmente en quiebra ya antes de 1885 como luego se demostraría (Valencia Llano, 1998)— señalaban que la cuestión estaba aún lejos de solucionarse. Y pese a que el nuevo ministro de Asuntos Exteriores de Colombia, Marco Fidel Suárez, anunciase al Congreso en 1892 que la reclamación diplomática debía considerarse concluida (Informe de Relaciones Exteriores, 1892: 28), las cuestiones pendientes solo aplazaban un nuevo deterioro de las relaciones.

Lo extraño como “extranjero rechazado”

Después del laudo español, Colombia e Italia experimentaron una fase de acercamiento que, al favorecer la solución de la cuestión Cerruti, aseguraba también una consolidación de los vínculos entre los dos países. El 27 octubre de 1892 las aproximaciones bilaterales llegaron inclusive a la firma del Tratado de Amistad, Navegación y Comercio en el que las autoridades colombianas fueron hábiles en negociar la inclusión de artículos referentes a derechos y deberes de extranjería. De hecho, sacando enseñanza de la experiencia sufrida y del intenso debate que unos años antes había acompañado el proyecto de ley de extranjería en el Congreso (Triana, 2010), Bogotá quiso puntualizar que Roma no podría responsabilizar a Colombia por daños causados a ciudadanos italianos como consecuencias de guerras civiles, sublevaciones o presencia de tribus salvajes en territorio colombiano (Cavelier, 1982). Aprovechando el clima de distensión, en 1894 el ministro de Asuntos Exteriores de Italia, Alberto Blanc, propuso someter la cuestión Cerruti a un nuevo arbitraje internacional, esta vez dirigido por Washington. La propuesta contó inmediatamente con el respaldo de Bogotá. La disposición de las partes permitió fijar los términos de la mediación en el lapso de unas pocas semanas. El 18 de agosto de 1894, el barón Blanc, por Italia, y el ministro Marcelino Hurtado, por Colombia, firmaron el “Protocolo de Castellammare”, en el que acordaron remitirse al arbitraje del presidente de los Estados Unidos en persona, Grover Cleveland. A los «poderes, autoridad y jurisdicción» del mandatario se sometía no solo la decisión sobre los bienes personales y societarios de Cerruti, sino también por posibles daños morales. Según lo pactado, Cleveland decidiría cuáles demandas entrarían en el juicio internacional y cuáles serían competencia de los tribunales colombianos, y, con respecto a las primeras, fijaría también el monto de la indemnización. Con el Protocolo, Italia y Colombia se comprometían, además, a considerar «definitiva y concluyente» la decisión estadounidense y a no volver a abrir discusiones diplomáticas sobre los puntos resueltos por el árbitro (Cavelier, 1997). El 2 de marzo de 1897, dos días antes de terminar su mandato constitucional, el presidente Cleveland emitió el fallo. La sentencia reconoció a Cerruti una indemnización por los daños materiales tanto personales como societarios; por

ende, condenaba Colombia a pagar 60 000 libras esterlinas. Considerando las 10 000 ya abonadas, quedaban por saldar 10 000 en el plazo de sesenta días desde la publicación del fallo y otras 40 000 en los siguientes nueve meses. Ya que el Estado del Cauca había destruido los medios con los que Cerruti podía liquidar el pasivo de su sociedad, a Colombia también le correspondería pagar las deudas *bona fine* de la Cerruti y Compañía, y asumir los gastos legales (Informe que el subsecretario de Relaciones Exteriores presenta al Congreso de 1898, 1898: XXIII-XXV).

Tan pronto se conoció la sentencia, la delegación colombiana en Washington expresó sus objeciones. El embajador Julio Rengifo cuestionó la interpretación del Protocolo de Castellammare, refutando el deber de proteger a Cerruti ante los acreedores. Asentándose en la contemporánea salida de Cleveland, el Gobierno estadounidense rechazó las contestaciones de Bogotá, alegando que cualquier rectificación necesitaría una nueva convención arbitral (Informe que el subsecretario de Relaciones Exteriores presenta al Congreso de 1898, 1898: 70). Totalmente infructuoso resultó también el esfuerzo del representante colombiano en Roma, Hurtado, de pedir una revisión de los términos arbitrales. El ministro Visconti Venosta contestó a la solicitud insistiendo «en la ejecución pura y simple» de la sentencia, y, amenazando con que cualquier retraso perjudicaría «las buenas relaciones entre los dos países» (Informe que el subsecretario de Relaciones Exteriores presenta al Congreso de 1898, 1898: 87 y 70).

Así las cosas, el Gobierno colombiano se vio obligado a cumplir con el fallo. En el saldo final, sin embargo, Bogotá no incluyó los intereses, también previstos por el laudo, y que Roma pedía para indemnizar a los acreedores de Cerruti. Estos últimos, en su mayoría europeos y estadounidenses, seguían dirigiéndose a las autoridades italianas para hacer valer sus derechos. La presión de los acreedores extranjeros y de sus gobiernos persuadió a los funcionarios italianos a que insistieran oficialmente contra las autoridades de Bogotá. Con una nota del 31 diciembre de 1897 entregada a Marcelino Hurtado, el Gobierno de Roma reclamó el pago inmediato de todas las sumas faltantes. Frente al intento colombiano de ganar tiempo, Italia decidió reaccionar. Después de haber anunciado el retiro de las negociaciones, las autoridades de Roma volvieron a apostar a la diplomacia de los cañones con la creación de una nueva escuadra naval oceánica, al mando del almirante Candiani (Pelaggi, 2015; Tamburini, 2000). El 4 de junio, mientras la escuadra se acercaba a las costas colombianas, Marcelino Hurtado recibió una nueva nota diplomática en la que el ministro de Asuntos Exteriores italiano reiteraba la invitación a respetar el laudo y, en un plazo de diez días, proceder también al depósito de dos millones de francos en el Banco Hambro de Londres como garantía. En caso contrario, Italia retiraría a su representante en Colombia.

En realidad, también frente a esta advertencia el Gobierno colombiano mantuvo una actitud expectante, apostando de nuevo a la intervención decisiva de los Estados Unidos. Es más: cuando al comienzo del siguiente mes la flota italiana ya iba entrando en la bahía de Cartagena, Bogotá pidió abiertamente los buenos oficios de Washington. La solicitud procedía de la imperiosa necesidad de evitar una agresión que las fuerzas colombianas no podían sostener y que, esta vez, incluso muchos periódicos internacionales daban por cierta (Randall, 2015). El nivel de tensión era tal que también unos bancos de los Estados Unidos habían reclamado la intervención de la Casa Blanca en Colombia para tutelar los intereses estadounidenses, además en nombre de la doctrina Monroe (Documenti Diplomatici Italiani, 1962: 13).

El 16 de julio de 1898 el Gobierno de Roma envió al almirante Candiani nuevas órdenes

que el oficial recogió en un ultimátum para la cancillería colombiana. La notificación ordenaba la aceptación integral del laudo Cleveland, la cesación, en un plazo de tres meses, de todo procedimiento de los acreedores contra Cerruti, y el depósito de veinte mil libras esterlinas. Las autoridades colombianas tenían veinte días para aceptar las condiciones; una respuesta parcial, negativa o el vencimiento de los términos comprometerían las buenas relaciones entre los dos países. Las tres semanas sucesivas al ultimátum fueron unas de las más turbulentas de todo el pleito.

El 4 de agosto, el Congreso colombiano autorizó el Gobierno a «cumplir en todas sus partes el Laudo [Cleveland]», puntualizando, sin embargo, que para Bogotá el «Derecho Internacional [no podía] extender su acción a sociedades que existen por virtud de las Leyes internas» (Diario Oficial, 1898: 1). En esa fórmula se precisaba una reivindicación de autonomía frente a una clasificación entre sociedades nacionales y extranjeras impuesta por el fallo estadounidense y que el legislador colombiano denunciaba como violación soberana. Mientras tanto, los Estados Unidos asumían parcialmente la defensa del país latinoamericano, convenciendo a las autoridades italianas que acordaran no tres, sino ocho meses para satisfacer a los acreedores de Cerruti. Según Washington, Bogotá debía tener tiempo suficiente para aclarar todas las deudas de la firma Cerruti y Compañía; no permitir que esta aclaración equivaldría a una violación del mismo laudo. Por su lado, Italia temía que fuese realmente necesario emplear medidas coercitivas, ya que esto podría desencadenar una reacción por parte de los Estados Unidos.

Además, a la variable internacional Roma tuvo que agregar la de los italianos residentes en Colombia: variable que arroja luz sobre la segunda acepción que la historia del diferendo presenta del concepto de extraño.

Aunque exigua (Echeverri, 2007; Cappelli, 2006) la colonia italiana en ese momento presente en Colombia condenó oficialmente la amenaza de la fuerza por el temor de verse afectada y sufrir represalias (Documenti Diplomatici Italiani, 1962: 16 y 31). El obispo de Cartagena, el italiano Pietro Brioschi, quiso encontrar personalmente a Candiani para convencerlo de que no bombardeara la ciudad; el cónsul Giovanni Battista Mainero hasta ofreció el adelanto de las veinte mil esterlinas para evitar el ataque. De su lado, la comunidad italiana en Bogotá aprovechó el asunto para denunciar la condición de abandono en la que el Gobierno del Rey la tenía (Documenti Diplomatici Italiani, 1962: 31). Las iniciativas, como se verá a continuación, no fueron suficientes a contener el estallido de un sentimiento anti-italiano en el país. Finalmente, el 15 de agosto Candiani recibió la noticia de que el ultimátum había sido aceptado. Solo cuando Bogotá ordenó al banco francés Crédit Lyonnais consignar la suma de veinte mil libras esterlinas en el Hambro Bank de Londres como garantía del cumplimiento del laudo, la escuadra naval se retiró.

Para la cancillería colombiana, sin embargo, el asunto no podía considerarse terminado, no solo por la injuria sufrida, sino también por la supuesta violación de sus derechos soberanos. Las respuestas se dieron en el marco de las opciones diplomáticas que Bogotá tenía a su alcance, orientándose, a la vez, en crear un movimiento de opinión pública internacional que reconociera en la República latinoamericana la víctima de una injusticia. El 16 de septiembre Colombia notificó la ruptura de las relaciones con el Reino de Italia. Por consiguiente, se retiraron los representantes de Roma y se revocó el *exequatur* a los cónsules italianos. La decisión fue solicitada por el Congreso colombiano que, con una protesta oficial, consideró la conducta italiana «violatoria de los principios de cultura y de equidad que rigen a los pueblos civiliza-

dos»⁴. Al mismo tiempo, Colombia buscó el apoyo de destacados internacionalistas para que divulgaran las circunstancias del asunto. El trabajo más enfático fue del francés Paul Bureau, quien contribuyó a la divulgación del diferendo en Europa, argumentando el respeto del derecho internacional de Bogotá frente a las injerencias de una potencia extranjera (Bureau, 1899).

Entretanto, a Colombia le correspondía satisfacer las deudas de la Cerruti y Compañía. Con este propósito, el Gobierno de Bogotá reunió al cuerpo diplomático acreditado en el país para conformar una comisión mixta que evaluara las demandas de los acreedores. El tribunal, integrado por representantes franceses, británicos y alemanes, empezó su labor en enero de 1899, cuando faltaban apenas cuatro meses para que se cumpliera el tiempo acordado para indemnizar a los prestamistas de Cerruti. En abril, cuando el término venció, Colombia aún no estaba en condición de liquidar las deudas. Sin embargo, esta vez las autoridades italianas no reaccionaron. La inacción tuvo distintas causas: la crisis interna que sacudía al Reino italiano en ese momento y la imposibilidad de renovar una amenaza militar sin impacientar al Gobierno de Washington fueron, sin lugar a duda, las razones principales. A éstas también se sumó la necesidad de no exasperar la situación de desasosiegos a la que se enfrentaba la comunidad italiana en Colombia. Como se anticipó, de hecho, la complejidad del diferendo había desatado fuertes sentimientos xenófobos anti-italianos que algunos ambientes políticos y culturales colombianos no dejaron de instrumentalizar. Una primera muestra la ofreció en 1892 el semanario bogotano *Colombia Cristiana*, pilar católico del régimen. Comentando la decisión del gobierno de conceder doscientas mil hectáreas de la Sierra Nevada al explorador Carlo Vedovelli para el asentamiento de ocho mil italianos, el periódico había escrito: «Ocho mil Cerruti dicen que serán traídos a poblar la Sierra Nevada de Santa Marta. Si un Cerruti nos ha bastado para darnos la carga que nos ha dado ¿qué haremos con ocho mil? Valía más que nos trajesen culebras o alacranes» (citado en Cappelli, 2006: 28). Los perjuicios aumentaron tras las amenazas militares de Italia. En 1898, en Cali y Bogotá se destruyeron efigies de ilustres personajes italianos y banderas del Reino, mientras varios periódicos y folletos del país arremetían contra Roma y sus súbditos. En el Norte de Santander, con una posición nacionalista dirigida a exaltar el “legendario valor del pueblo colombiano”, el *Eco de Ocaña* tildó de cobarde el proceder de Italia; para el diario, el envío de cruceros en contra de un Estado débil como Colombia hacía del Reino «el Quijote de las potencias europeas» (El Eco de Ocaña, 1898: 9-10). En Bogotá, el *Bisemanario Político, Literario y Noticioso* pidió no solo la ruptura de las relaciones diplomáticas con Italia, sino también la prohibición del ingreso a Colombia de todo súbdito italiano por no traer a «esta patria querida ninguna empresa benéfica, ninguna enseñanza moralizadora, ningún buen ejemplo» (Bisemanario Político, Literario y Noticioso, 1898: 2). Con el mismo tono, unos carteles colocados en la capital incitaban a la ciudadanía a no «engrosar más la bolsa de los italianos, y [no dar] auxilio de ninguna forma para los que no nos han traído a la Patria otra cosa que vicios y humillaciones» (citado en Tamburini, 2000: 727 y Pelaggi, 2015: 85). Esta clase de consideraciones vinieron sumándose a la publicación de escritos que adaptaban a la figura de Cerruti todos los estereotipos más despectivos de los inmigrantes italianos. Revelador, en este sentido, fue sobre todo el trabajo de Francisco Rebolledo, *Aventuras de un*

⁴ El Congreso dispuso también la publicación de la protesta «en hoja volante para que [fuese] repartida profusamente» (El Eco de Ocaña, 1898: 10).

cocinero, que vinculó el ascenso social de Cerruti en el Cauca a su capacidad de actuar falsa y engañosamente (Rebolledo, 1898).

El alcance de estas pasiones de rechazo al extranjero fue tal que pronto las protestas dejaron de ser un mero factor de contexto en el desarrollo del pleito para convertirse en un componente de cohesión nacional. Los bandos conservadores y nacionalistas fueron los más listos en vislumbrar esta función. Además, la coyuntura que el país atravesaba planteaba como perentoria esta necesidad. La ruptura de las relaciones con Italia, de hecho, coincidió a nivel interno con un nuevo viraje político que iba a golpear en sus fundamentos el proyecto de la *Regeneración*. A finales de 1898, en efecto, ese mismo Congreso que solicitaba el retiro de los representantes colombianos de Roma aprobó un amplio paquete de reformas que reavivaba las discrepancias que liberales y conservadores tenían con respecto a la organización del Estado, de su política económica y de las relaciones con la Iglesia. Las tensiones internas siguieron subiendo hasta octubre de 1899, cuando la oposición al gobierno se convirtió definitivamente en rebelión abierta y en el comienzo de la guerra de los Mil Días (Bushnell, [1994] 2007).

Lo extraño como asunto raro

Las complicaciones de la guerra civil, que duró hasta 1902, impidieron avanzar en la solución de la cuestión Cerruti así como en la reanudación de las relaciones ítalo-colombianas. Tras la guerra, en cambio, fueron los traumas del conflicto los que más impidieron a Colombia tratar de hacer valer sus derechos frente a Italia. De manera más específica, la enorme deuda nacional y la pérdida del departamento de Panamá —organizado en Estado independiente con el respaldo de Washington a costa de Bogotá a partir de 1903— llevaron a los responsables de la política exterior colombiana a adoptar una postura más realista. Esto significó cumplir con la exigencia de reanudar vínculos amistosos con todos los actores del orden internacional. Las palabras con las que en 1904 el ministro Francisco de P. Matéus informó al Congreso sobre las relaciones con Italia fueron claras: «Si se considera el estado en que se encuentra Colombia después de los acontecimientos del Istmo se comprende la necesidad que tiene de mantenerse en la mejor armonía con las grandes potencias, y de buscar en ellas un apoyo moral en defensa de su soberanía e independencia» (Informe que el ministro de Relaciones Exteriores presenta al Congreso de 1904, 1904). Cualquier observador atento habría podido darse cuenta de que las palabras de Matéus atendían a una evidencia objetiva: el hecho de que el deterioro de las relaciones con Washington, ocasionado por los acontecimientos de Panamá, privaba a Bogotá de la única carta que la cancillería podía jugar para resistirse a posibles nuevas amenazas de Italia, obligándola, mucho más que en el pasado, a posturas más complacientes. Estos mismos argumentos persuadieron a Matéus a que reanudara las relaciones diplomáticas con el Reino de Italia ya a partir de 1904. Al interés colombiano de solucionar el litigio se sumó aquello italiano. Los funcionarios de Roma demostraron la voluntad de dejar atrás el asunto, antes que todo renunciando a nuevas posturas agresivas.

A nivel jurídico el litigio finalizó oficialmente el 6 de julio de 1911, cuando un nuevo (y enésimo) tribunal internacional concluyó que la República colombiana quedaba definitivamente obligada a pagar 544 000 francos, como intereses, gastos judiciales y monto aún debidos

a los acreedores de Cerruti (Informe del ministro de Relaciones Exteriores al Congreso de 1911, 1911: LXXII-LXXLLL).

A partir de este momento el pleito deja vislumbrar una tercera acepción al concepto de extraño, es decir, asunto raro y acontecimiento hasta paradójico. La extrañeza se apreciaría sobre todo en las interpretaciones que desde ese momento los países dieron a lo ocurrido. El espesor de esta dimensión quedó bien sellado ya en las palabras del ministro de asuntos internacionales de Colombia, Enrique Olaya Herrera, quien, frente al Congreso, en 1911 anunció: «Se ha puesto punto final a un conflicto internacional cuyo recuerdo será penoso para el patriotismo colombiano, y en que parece que hubiera intervenido un genio maléfico para envenenar la fuente de hondas simpatías que alimenta en Colombia la nación italiana» (Informe del ministro de Relaciones Exteriores al Congreso de 1911, 1911: LXXIII). La alusión al “genio maléfico” —figura extraña de por sí— no era casual. Podía considerarse como la tentativa de rubricar de ilógica la quiebra de una relación que la Colombia del comienzo del siglo XX volvía a considerar importante para su proceso de modernización. Este deseo, por otra parte, había quedado claro ya con el precedente gobierno del general Rafael Reyes (1904-1909). El mismo mandatario había planteado a las autoridades de Italia la voluntad de poner el «País sobre el camino del orden y del progreso, estrechando [...] vínculos de amistad con las Naciones europeas [...] y llamando la inmigración europea a fecundar los grandes recursos del vasto territorio colombiano». En ese orden de ideas, Reyes había aceptado de buen grado el nuevo acercamiento a Roma, «para mejorar la posición internacional [de Colombia], y actuar el proyecto de establecer [...] una corriente inmigratoria italiana»⁵.

En realidad, el “recuerdo penoso” del que habló Olaya Herrera acompañaría aún por décadas el trayecto de las relaciones italo-colombianas. Pruebas de ello serían sobre todo dos aspectos. Por un lado, en los condicionamientos que levantó sobre los flujos de la emigración italiana hacia Colombia: la colonia de connacionales, de hecho, seguiría siendo modesta (alrededor de las 2 000 unidades) incluso cuando, a partir de la década del Veinte, Colombia entraría en una etapa de modernización halagadora. Por otro lado, el eco del asunto inspiraría la prudencia de los representantes de Roma en Colombia en eludir cualquier involucramiento de los italianos en la política doméstica. Significativa, en este sentido, sería sobre todo la respuesta del ministro Antonio Cantoni Marca, quien, en 1937, contestando al gobierno de Benito Mussolini sobre la posibilidad de utilizar a los connacionales como instrumento para la acción fascista en el exterior, precisaría: «la colonia es demasiado escasa para convertirla en un instrumento de lucha política. Involucrarla en la política significaría debilitar su posición comercial y hacerle perder la simpatía de las autoridades y de las masas» (citado en Palamara, 2018: 170).

Finalmente, la extrañeza de la cuestión Cerruti resonaría de forma más elocuente en las reflexiones de la misión italiana en Bogotá después de la Segunda Guerra Mundial. Frente a la necesidad de alistar un fructuoso acercamiento a las cancillerías latinoamericanas para mejorar la imagen internacional de Italia, afectada por el conflicto, con respecto a Colombia, el embajador Angiolo Cassinis se preguntó cuánto había sido «clarividente» la política italiana en la época «del famoso caso Cerruti». Roma —reflexionaba irónicamente el diplomático— había resultado ganadora del pleito; no obstante, ese suceso se había revelado perjudicial, ya

⁵ La conversación se dio en Caracas entre Rafael Reyes y el Encargado de Negocio de Italia en Venezuela el 18 de abril de 1904. Sobre el encuentro y las declaraciones de Reyes cfr. Documenti Diplomatici Italiani, 1896-1907: 271-272.

que sus reverberaciones habían impedido la construcción de una estrategia bilateral fructuosa. El impulso para los intereses de la Península en Colombia solo transitaría por la capacidad de esquivar paradojas como aquellas surgidas por el pleito Cerruti y que más habían extrañado las relaciones ítalo-colombianas (Palamara, 2018: 177).

Conclusiones

Lo de extraño sigue siendo un concepto pluridisciplinario, abierto a una vasta complejidad terminológica e interpretativa. Esta complejidad se multiplica a la hora de referirse a ámbitos geográficos donde la construcción, la reconstrucción y la deconstrucción de las identidades sociales, políticas y culturales siempre involucró un denso caleidoscopio de actores individuales y colectivos. La historia de América Latina y de sus territorios es el emblema de estas dinámicas. En la cuestión Cerruti, este artículo ha intentado subrayar que también la historia de las relaciones internacionales —ya como disciplina votada a explicar las interacciones entre las dimensiones locales, nacionales y el contexto mundial con un amplio abanico de herramientas— puede brindar un aporte valioso a la conceptualización de términos como aquello de extraño. Las tres acepciones rescatadas a lo largo del pleito se detallaron, no acaso, a través de distintos instrumentos de los que hoy la historia de las relaciones internacionales se sirve: no solo clásicos (como lo serían aquellos diplomáticos y jurídicos que ven al centro del “quehacer” internacional prevalentemente a los Estados), sino también aquellos menos tradicionales, como los que tienen que ver, entre otras, con las formas de la cultura política, la historia de las instituciones o la orientación de la opinión pública.

La extravagante biografía de Cerruti es la imagen de cómo el asunto de un solo ciudadano puede desencadenar una compleja convergencia de procesos nacionales e internacionales. Las formas de lo extraño que se alternan y se superponen a lo largo del pleito, en cambio, son la prueba de los tantos tópicos de un concepto que no deja de fascinar.

Bibliografía

- BISEMANARIO POLÍTICO, LITERARIO Y NOTICIOSO, 18 de agosto de 1898, “Conflicto italo-colombiano”, 151, p. 2.
- BUREAU, P., 1899, *The Italo-Columbian Dispute (the Cerruti Affair): The Status of Aliens According to International Public Law and the Defects in the Present Procedure of International Arbitration*, Paris, Imp. A. Rousseau.
- BUSHNELL, D., [1994] 2007, *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*, Bogotá, Planeta.
- CAPPELLI, V., 2006, “Entre ‘Macondo’ y Barranquilla. Los italianos en la Colombia caribeña. De finales del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial”, *Memoria & Sociedad*, 10.20, pp. 25-48.
- CAVELIER, G., 1982, *Tratados de Colombia, Tomo I, 1811-1910*, Bogotá, Editorial Kelly.
- , 1997, *Política Internacional de Colombia*, Tomo I y II, Bogotá, Universidad Externado de Colombia.
- ECHEVERRI, G. F., 2007, *Plátano maduro no se vuelve verde: inmigración italiana en Colombia, 1860-1920*, Mompox, Gdife.
- DOCUMENTI DIPLOMATICI ITALIANI (DDI), 1998, *Seconda Serie. 1870-1896*, Vol. XIX, Roma, Mae.
- DOCUMENTI DIPLOMATICI ITALIANI (DDI), 1962, *Terza Serie. 1896-1907*, Vol. III, Roma, Mae.
- DOCUMENTI DIPLOMATICI ITALIANI (DDI), 2008, *Terza Serie. 1896-1907*, Vol. VIII, Roma, Mae.
- DOCUMENTOS RELATIVOS AL ARBITRAMIENTO DE LA RECLAMACIÓN CERRUTI, 1889, Bogotá, Imprenta Nacional, 1889.
- EL ECO DE OCAÑA, septiembre de 1898, “¡Gran proeza!”, pp. 9-10.
- FAZIO, L., 2019, “Más allá de una simple biografía: el caso Cerruti. Una historia conectada y multinivel enlazada por un historiador electricista”, *Esboços. Histórias em contextos globais*, 26.42, pp. 270-289.
- INFORME DE RELACIONES EXTERIORES, 1892, Bogotá, Imprenta Nacional.
- INFORME DEL MINISTRO DE RELACIONES EXTERIORES DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA AL CONGRESO CONSTITUCIONAL DE 1890, 1890, Bogotá, Imprenta de la Nación, pp. 52-72.
- INFORME QUE EL MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES DE LA REPÚBLICA DE COLOMBIA DIRIGE AL CONGRESO CONSTITUCIONAL DE 1888, 1888, “Vicente Restrepo al secretario de Gobierno del Estado del Cauca, 29 de julio de 1885”, Bogotá, Imprenta Nacional, pp. 100-103.
- INFORME QUE EL MINISTRO DE RELACIONES EXTERIORES PRESENTA AL CONGRESO DE 1904, 1904, Bogotá, Imprenta Nacional.
- INFORME DEL MINISTRO DE RELACIONES EXTERIORES AL CONGRESO DE 1911, 1911, Bogotá, Imprenta Nacional, 1911, pp. LXXII-LXXLLL.

INFORME QUE EL SUBSECRETARIO DE RELACIONES EXTERIORES PRESENTA AL CONGRESO DE 1898, 1898, Bogotá, Imprenta Holguín, pp. XXIII-XXV.

ISABELLA, M., 2009, *Risorgimento in Exile*, Oxford, Oxford University Press.

LEVA, F., 1992, *Storia delle campagne oceaniche della regia marina*, Vol. II, Roma, Ufficio Storico della Marina Militare.

MELO, J. O., 1989, *Del federalismo a la Constitución de 1886*, en A. Tirado Mejía (editado por), *Nueva Historia de Colombia*, Tomo I, Bogotá, Planeta, pp. 17-42.

MENSAJE DEL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA AL CONSEJO NACIONAL DE DELEGATARIOS DE LOS ESTADOS SOBRE LA CUESTIÓN ITALIANA, 1885, *Documentos*, Bogotá, Imprenta de Echeverría Hermanos.

MÚNERA RUIZ, L. y E. CRUZ RODRÍGUEZ (editado por), 2011, *La Regeneración rivisitada. Pluriverso y hegemonía en la construcción del Estado-nación en Colombia*, Medellín, La Carreta Histórica.

OLIVERO GUIDOBONO, S., 2022 (editado por), *Miradas cruzadas sobre las desigualdades y las identidades. Libro de resúmenes del II Congreso Internacional Identidades, Inclusión, y Desigualdad. Miradas cruzadas*, Sevilla, Egregius Ediciones.

PALAMARA, G., 2018, *Entre cóndores y turpiales. La diplomacia italiana en América Latina (1945-1958)*, Bogotá, Universidad Externado de Colombia.

---, 2024, "Colombia y el manejo de la cuestión Cerruti. El espejo de una actitud", en M. Laurent, S. Borda y D. Jaramillo Mutis (editado por), *El comportamiento internacional de Colombia. Interlocutores, actores y temáticas*, Bogotá, Universidad de los Andes, pp. 270-294.

PELAGGI, S., 2015, *Il colonialismo popolare. L'emigrazione e la tentazione espansionistica italiana in America Latina*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.

RANDALL, S. J., 2015, "Colombia en el mundo", en E. Posada Carbó (editado por), *Colombia. La apertura al mundo*, Tomo 3 (1880-1930), Madrid, Taurus, pp. 79-135.

REBOLLEDO, F., 1898, *Aventuras de un cocinero (Ernesto Cerruti)*. *Crónicas del Cauca*, Bogotá, Tip. El Mensajero.

REPÚBLICA DE COLOMBIA DIARIO OFICIAL, 19 de septiembre de 1898, XXXIV.10761.

TAMBURINI, F., 2000, "La cuestión Cerruti y la crisis diplomática entre Colombia e Italia (1885-1911)", *Revista de Indias*, LX.220, pp. 709-733.

---, "Historia y destino de la Doctrina Calvo. ¿Actualidad u obsolescencia del pensamiento de Carlos Calvo?", *Revista de Estudios Históricos-jurídicos*, XXIV, pp. 81-101.

TRIANA, R. E., 2010, *Neutralidad y orden. Política exterior y militar en Colombia 1886-1918*, Bogotá, Un. Javeriana.

VALENCIA LLANO, A., 1998, "Centu per centu, moderata ganancia!": Ernesto Cerruti, un comerciante italiano en el estado soberano del Cauca", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 17.XXV, pp. 55-75.

DIEGO ALEXANDER VÉLEZ QUIROZ

Università degli Studi di Torino

Ir a la guerra es descender a los infiernos. Imaginarios y mitos de la violencia en Colombia¹

En la antigüedad clásica era común que los héroes viajaran al inframundo; ejemplos de ello son Odiseo y Eneas, quienes según Joseph Campbell (1972) entran al inframundo como una prueba cuyo objetivo es purificar el alma del héroe y prepararla para la conclusión de su camino. Antes de ellos, *in illo tempore*, Orfeo emprendió el azaroso camino en busca de Eurídice, con la desafortunada conclusión que todos conocemos. Las mitologías abundan en viajes al inframundo, desde la madre Deméter en la filosofía griega y el impetuoso Izanagi en la japonesa, hasta el joven Xbalanque maya y el célebre Jesucristo judaico. Entre los humanos de nuestra era, la aventura del descenso al infierno ha sido un privilegio exclusivo de los poetas, Dante Alighieri, Lord Byron y Arthur Rimbaud entre los más notables. El inframundo o el infierno, espacio destinado por las culturas a concentrar nuestros miedos y nuestras fantasías sobre la vida más allá de la vida, se hallaba siempre en parajes ignotos a los que se accedía por virtud de la trascendencia, el heroísmo, la divinidad o la inspiración. Hoy, por desgracia, el infierno es “aquí”, entre las medibles coordenadas de la tierra.

En la revisión que George Steiner ([2001] 2013) elabora sobre la situación de los grandes relatos que forjaron la cultura moderna, el del “progreso” principalmente concluye con amargura que entre el Paraíso y el Infierno la humanidad ha probado tener la capacidad de reproducir en la tierra solo el último. Para el filósofo franco-estadounidense, las guerras mundiales no solo deshicieron los ideales que dieron origen al mito de la perfectibilidad del ser humano, sino que además los instrumentos que provocarían dicha perfectibilidad contribuyeron durante las guerras a reproducir la barbarie, la violencia, el terror, la crueldad, el miedo y el vacío de sentido característico de ese “Séptimo Círculo” en el que Dante se figura a quienes, custodiados por la furia irracional del minotauro, se hermanaron con la violencia para atentar contra su prójimo, contra sí mismos o contra la divinidad. Steiner nos remite al testimonio de Primo

¹ Este artículo recoge y añade varias ideas del libro *Década de los ochenta del siglo XX en Colombia: Memoria sin ficción de unas violencias alucinantes*, que publiqué en coautoría con Rigoberto Gil Montoya. Disponible en <<https://hdl.handle.net/11059/14814>>.

Levi, quien nos recuerda que:

Los Lager alemanes constituyen algo único en la no obstante sangrienta historia de la humanidad: al viejo fin de eliminar o aterrorizar al adversario político unían un fin moderno y monstruoso, el de borrar del mundo pueblos y culturas enteros. [...] las cámaras de gas y los crematorios habían sido deliberadamente proyectados para destruir vidas y cuerpos humanos en una escala de millones; la horrenda primacía le corresponde a Auschwitz, con 24.000 muertos en un solo día de agosto de 1944 (Levi, [1947] 2013: 105).

El mismo Levi pregunta con justa severidad si es humano quien es sometido a ese infierno.

Steiner nos recuerda también a Ferdinand Bardamu, el áspero protagonista de *Viaje al fin de la noche* (1932) que, presa del espanto, se pregunta al verse envuelto en el siniestro lecho de la guerra:

¿Seré, pues, el único cobarde de la tierra?... ¿Perdido entre dos millones de locos heroicos, furiosos y armados hasta los dientes? Con cascos, sin cascos, sin caballos, en motos, dando alaridos, en autos, pitando, tirando, conspirando, volando, de rodillas, cavando, escabulléndose, caracoleando por los senderos, lanzando detonaciones, ocultos en la tierra como en una celda de manicomio, para destruirlo todo, Alemania, Francia y los continentes, todo lo que respira, destruir, más rabiosos que los perros, adorando su rabia (cosa que no hacen los perros), cien, mil veces más rabiosos que mil perros, ¡y mucho más perversos! ¡Estábamos frescos! La verdad era, ahora me daba cuenta, que me había metido en una cruzada apocalíptica (Céline, [1932] 1994: 20).

Pienso, además, en el llanto y los gritos de un niño frente al cadáver de su madre asesinada ante sus ojos. Ese niño es el hijo de María del Pilar Hurtado, líder social colombiana, a quien las Autodefensas Gaitanistas asesinaron en un barrio de invasión en Tierralta (Córdoba), luego de nombrarla en un panfleto en el que amenazaban con mandarla a «rendirle cuentas al infierno» (Las2Orillas, 2019: en la red).

Así visto, el infierno no es ya un producto de la imaginación, ni siquiera de la psique. Tampoco puede concebirse en los marcos de la tradición de lo sublime, del terror y del horror, que tienen que ver con las relaciones entre la naturaleza humana y el resto de la naturaleza (desfigurada, deformada). El infierno del que habla Steiner es un producto de la *technè* en un sentido amplio, es decir, un producto de la tecnociencia que estimuló la temerosa visión de Mary Shelley, pero además de la técnica y/o tecnología política y social de la era moderna que tanto influyó en la barbarie nazi y que hoy en día modela la construcción de los caminos y los parques cuya disposición proviene de la siniestra “ingeniería social”. La guerra es, sin lugar a duda, el espacio real donde coinciden todos estos “desarrollos”. En su *Crítica del discernimiento* (1790: XXVI), Kant llamó a esto “lo colosal”, una creación de la racionalidad que «linda con lo relativamente monstruoso», pero es tan excesiva que no puede llegar a ser representada, «casi demasiado grande para cualquier exhibición» (Kant, 2001: 210). Según esto, para Kant lo colosal comparte con lo monstruoso la condición de límite en la experiencia estética.

El aura mítica de los guerreros

Un anciano cura, el padre García Herreros, es enviado como emisario del poder central ante Pablo Escobar para convencerlo de liberar a sus secuestrados y de entregarse a la justicia sin oponer resistencia. Quien lo ve alejarse teme. «*No se preocupe, hijo —grita el cura desde lejos—, que yo domino las aguas*». Y entonces un trueno retumba en la basta campiña mientras el cielo se desploma en un aguacero bíblico.

Veinte hombres armados custodian a Escobar, que camina tranquilo por su terraza vestido de blanco. Ante la presencia del cura mensajero, los veinte hombres y el mismo Escobar dejan sus armas y se arrodillan en un gesto de devoción absoluta. De regreso, el cura le dice al portavoz del poder central —*tranquilo, hijo. Aquí no hay problema, los acabo de arrodillar a todos*—.

Luego de entregarse, al descender del helicóptero que lo condujo a prisión, Escobar se encuentra solo y maniatado ante *cincuenta hombres, con uniformes azules, tensos y un poco atolondrados, que lo encañonan con armas largas*. —*¡Bajen las armas, carajo!*— grita Escobar *con una autoridad temible*. Asustados, los cincuenta hombres bajan las armas de inmediato.

Estos fragmentos resumen el episodio de la entrega de Pablo Escobar a la oficina de Instrucción Militar en Medellín el 19 de junio de 1991, tal como lo relató Gabriel García Márquez en *Noticia de un secuestro* (1996)². La escena mezcla la intervención providencial del cura con el poder temible del capo. Las palabras del enviado celestial hacen que los sicarios más violentos de la historia colombiana se rindan, mientras que la autoridad de Escobar hace que los guardias depongan sus armas sin dudar. Todo en un ambiente en el que las familias gobernantes y los clanes criminales involucrados en el negocio de la cocaína y la violencia se entrelazan en una empresa internacional de proporciones industriales. García Márquez utiliza un estilo cargado con tintes míticos y épicos, con base en los testimonios de Maruja Pachón y Alberto Villamizar, quienes, se supone al leer la obra, reprodujeron la versión del Padre García Herreros sobre su encuentro con Escobar. Aunque la entrega de Escobar ocurrió en el siglo XX, el relato evoca imágenes medievales. Un lector desprevenido, ajeno al dolor, la devastación y la miseria causados por la guerra en el país y la importante contribución de Escobar a esa guerra, podría imaginar al Padre García Herreros como un místico extraordinario y a Pablo Escobar como un colosal antihéroe.

No intento afirmar que García Márquez buscara aprobar las acciones repudiables de Pablo Escobar. Su representación de los protagonistas de nuestra guerra parece ser producto de un imaginario compartido por muchos colombianos. Estas representaciones míticas y épicas de la violencia y los violentos obedecen a un imaginario social y cultural que refleja la fascinación generada por los recursos estéticos, los medios de comunicación y las diversas narrativas en torno a la violencia y sus protagonistas. La violencia aparece como una mercancía cuyo valor simbólico se inserta en el código moral de los sujetos que perciben sus atributos como las manifestaciones del deber ser en un espacio sociopolítico determinado e influyen profundamente en la configuración de su *ethos*. Aquí los recursos técnicos del capital influyen en la construcción de la subjetividad mediante la conversión de la violencia en mercancía y de esta mercancía en un imperativo social e individual.

² Solo los apartados en cursiva son cita textual de la narración de García Márquez.

Con ese precedente, quisiera detenerme sobre el momento en que las y los guerreros deciden emprender su viaje de descenso hacia el infierno de la guerra ¿Cuáles son sus motivaciones? ¿Qué puede deducirse tras el relato de esa decisión amarga? ¿Qué dice esa entrega al caos sobre la forma en que nos figuramos la guerra? Esto, en un conjunto de obras que tienen en común la vocación periodística, el carácter testimonial, la puesta problemática de los límites entre la ficción y la no-ficción, y la representación de un período del conflicto social armado que va de 1980 a 1994.

Descender a los infiernos

En la guerra armada por el poder en Colombia, diversos grupos como las FARC, el ELN, el M-19, las AUC, los paramilitares, los narcotraficantes, las Fuerzas Militares y la Policía Nacional desempeñaron un papel activo y protagónico. A costa de la población civil, estos ejércitos reclutaron, desaparecieron, asesinaron, masacraron, secuestraron, extorsionaron, violaron, torturaron, robaron y amenazaron, sembrando terror y derramando sangre sin restricciones. Llama mi atención la manera cómo esta realidad se representa en los testimonios analizados. Los recursos estéticos han sido utilizados para retratar de manera extraordinaria y épica a los violentos y las violencias, rodeando con audacia literaria las pilas de cadáveres, moldeando perfiles míticos y personalidades extraordinarias. La voz (a veces directa y a veces indirecta) de los guerreros dibuja cuadros épicos, respuestas heroicas y escenas que por momento rozan los códigos de lo maravilloso:

Ese día entregaron los morrales, en los que iban metiendo todo lo que les correspondía llevar. Marcela tenía una lista con todas las cosas que cada uno había pedido, más las que debían entregarles a todos por igual. Acomodarlas en el morral fue una actividad integradora del colectivo. Los que tenían experiencia por haber vivido en el campo ayudaban a los de la ciudad. Quienes no sabían hacerlo eran la propia Marcela, Bernardo, Jorge, el Profe e Ismael. No fue una labor complicada y se divirtieron mucho, pues la alegría era total (Behar, 2020: 115).

Ante esta descripción, por ejemplo, es difícil advertir que se trata de integrantes de un grupo guerrillero, el M-19, que se preparan para ir a asesinar, a secuestrar y a tomarse el poder político con la fuerza de las armas. Es prácticamente imposible percibir en las palabras de Clara Helena Enciso (única guerrillera sobreviviente a la toma del Palacio de Justicia en 1985), cuyo testimonio recoge Olga Behar en *Noches de humo* (2020), que lo que empacan en los morrales son municiones, granadas, dinamita y materiales necesarios para asaltar el Palacio y librar una batalla armada, lo que derivaría en la muerte de 111 personas, en la desaparición (hasta el día de hoy) de otras tantas y en el calvario de las familias que nunca recibieron, por lo menos, el cadáver de sus seres queridos. Los gestos literarios de la voz de Enciso, al igual que en los fragmentos antes citados de García Márquez, indican que la mirada sobre la violencia es lateral, refractada por los recursos de la estética. En la obra de Olga Behar es evidente la efusividad producto de la idealización no solo de la toma sino, además, del ejercicio activo de las armas, que allí se describe (testimonio directo) como una «actividad integradora del colectivo» con la cual se «divirtieron mucho, pues la alegría era total».

En *Noche de lobos*, una amplia investigación sobre la toma del palacio, publicada por primera vez en 1989, R. Jimeno nos ofrece una pista importante de esa estetización de los ideales de guerra: la denominación que Alfonso Jacquin, miembro del M-19, le dio a la toma del Palacio de Justicia: «[...] En las primeras semanas de octubre [de 1985] concluyó la redacción de la demanda judicial y después de repasar los textos del legendario Rafael Uribe Uribe encontró la definición adecuada para el documento: “Ésta es una demanda a mano armada”» (Jimeno, 2005: 44). Rafael Uribe Uribe fue un general e ideólogo liberal recordado por su participación en las guerras civiles de finales del siglo XIX y porque con los años su asesinato en las escalinatas del Capitolio Nacional se ha cargado de tanto dramatismo político que Juan Gabriel Vásquez lo noveló en *La forma de las ruinas* (2015) y García Márquez fundó una de sus líneas míticas inspirado en este personaje. ¿Por qué el M-19 recurriría a las palabras de un militar del siglo pasado para denominar la toma del Palacio? ¿Por qué un grupo revolucionario decide vivir un siglo hacia el pasado para justificar las acciones que, se supone, renovarían y cambiarían el destino político de la nación? ¿Por qué citar las palabras de uno de los epígonos de la clase política que buscaban derrocar con la violencia de las armas? El objetivo parece ser legitimar la acción revolucionaria acudiendo a las palabras y a la voluntad retrasada de un héroe del pasado nacional, esto es, apelar a la tradición heroica nacional para eufemizar el destino infernal de su batalla.

La forma en que se representan estas decisiones, según mi deducción, es tanto un medio como un efecto de nuestros imaginarios sobre la violencia. La prensa, la televisión, la radio, el cine y la cultura popular también han influido en la creación y mitificación de estas representaciones. Sin embargo, esta mitología de la violencia difiere de las mitologías clásicas en su falta de reverencia, fe y compromiso ritual. En cambio, se trata de mitos de la era industrial, productos del consumo individual y colectivo arraigados en la cultura popular y con un carácter eminentemente histórico, más similares al espectáculo del pop que a los rituales místicos que rodeaban a los antiguos mitos. Estos mitos contemporáneos coexisten con las mitologías clásicas y comparten ciertas estructuras y modelos; explotan con pericia los recursos de la narrativa, pero sobre todo comparten el objetivo de otorgar sentido a la relación entre la experiencia vivida, la historia y el cosmos. Así lo explica el investigador italiano Peppino Ortoleva (2021), que los denomina “mitos de baja intensidad”. En mi opinión, estos resultan determinantes en la forma como consideramos algunos de los acontecimientos más terribles de nuestra prolongada guerra, pues dotan de sentido una realidad que la guerra hace doblemente caótica.

Cuatro de estos mitos, a mi modo de ver, alimentan los imaginarios que devienen en la decisión de emprender el camino hacia la guerra, esto es, de integrar las huestes de ese “valle” en el que «[...] se halla el río de sangre, en el que hirviendo están los que al prójimo han forzado» (Alighieri, [1321] 2012: XII, 45-48): la gran madre, la nación, el héroe, la revolución y el forajido. Es así como figuras como Pablo Escobar, Manuel Marulanda o Jaime Bateman, por nombrar tres de los extremos distantes del desastre, han sido reinterpretados según modelos narrativos que vehiculan valores cuya influencia en la cultura actual se manifiesta en los textos analizados. Por ejemplo, si evaluamos el fenómeno de las bandas criminales integradas hoy por menores de edad en buena parte el país, podríamos deducir sus motivaciones de las palabras que Gilmer Mesa (2015) pone en boca del narrador de *La cuadra*, obra en la que el autor ficciona sus memorias sobre los integrantes de la Banda de los Priscos, que fuera en los años 80 el brazo armado del Cartel en las comunas de Medellín, y que ve en la acción de los “pillós”

(declinación urbana del forajido) un modelo de vida deseable, fuera de los límites sociales establecidos, pleno de aventuras, placeres y admiración:

El primer cambio fue de aspiraciones y perspectivas [...], esa época fue la de la avasallante invasión de los pillos y su forma de vida, con su derroche de dinero y su ostentación de valor y prestigio, auspiciada por el Cartel de Medellín a todos los barrios [...], lo que hizo que todos los niños y jóvenes de la cuadra y del barrio viraran hacia *ese horizonte que proponían la esquina y la vida en el hampa, una existencia al límite, con mucho dinero y aparentemente fácil, en la que se premiaba justamente lo que la familia y la sociedad sancionaban, la rebeldía, la violencia y la temeridad, [...] bastaba ser valiente, leal y obediente con los patrones, que eran quienes conseguían los trabajos y quienes en ese momento eran poco menos que Dios para todos los muchachos de la cuadra* (Mesa, 2015: 15. Las cursivas son mías).

En ese fragmento, como única explicación a la decisión de entregarse a la guerra, se entrecruzan la aspiración a la aventura con la reverencia devocional hacia los agentes del mal. García Márquez, en *Noticia de un secuestro*, dice sobre estos «niños» que «su condición común era el fatalismo absoluto. Sabían que iban a morir jóvenes, lo aceptaban, y sólo les importaba vivir el momento». Nos recuerda, además, que «[...] Vivían aferrados al mismo Divino Niño y la misma María Auxiliadora de sus secuestrados. Les rezaban a diario para implorar su protección y su misericordia, con una devoción pervertida, pues les ofrecían mandas y sacrificios para que los ayudaran en el éxito de sus crímenes» (García Márquez, 1996: 72). Al igual que en el mundo clásico, la audacia, la temeridad, la valentía ciega, la lealtad para con el jefe y la ausencia de un sentido del deber más allá de la guerra (Espejo Muriel, 1992: 121), se erigen como valores del deber ser que figuran al sicario como un héroe cuya muerte temprana se vincula a la eterna juventud ofrecida como tributo a María Auxiliadora que, según García Márquez, domina la fe de estos guerreros. Algo similar nos sugiere *alias* Margarita, personaje elaborado por la periodista Patricia Lara a partir de los testimonios de varias mujeres pertenecientes a grupos armados de las guerrillas colombianas:

Para mí fue un golpe muy duro el juicio de Fabio Vásquez [fundador del ELN]. Yo tenía fe ciega en él. Lo que decía me parecía perfecto, cuando supe todo lo que hizo me quedé aterrada. Y me decía: “¡Este señor era como mi papá, el movimiento que creó era el que iba a cambiar el país, yo lo había dejado todo (mamá, familia, compañero) por esa idea! ¡No puede ser que yo me haya dejado lavar el cerebro de esa manera! [...] ¡Cómo sería de grande nuestra causa y de profunda nuestra convicción, que no pensábamos en el peligro! [...]. Se necesitaba creer demasiado en una idea para hacer eso, para estar dispuestos, por ella, a matar a un ser humano (Lara, 2014: 50-55).

En lo que a los jóvenes sicarios respecta, además, influye poderosamente el símbolo de la gran madre, representada en la figura de la Virgen María, cuya representación física sirve como talismán entre los sicarios. La madre, símbolo ctónico por excelencia, «valorización positiva

del subsuelo, madre subterránea, madre lluvia [...]» (Durand, 1968: 119), se ubica, para estos matones precoces, en la raíz de las justificaciones para iniciar el tránsito de la vida a la guerra. Gilmer Mesa narra en *La cuadra* la historia de Kokorico, un joven sicario que alucinado, ebrio de resentimiento y de soledad, sella la puerta de la casa materna y le prende fuego con la intención de ver arder a su progenitora. Al tratarse del barrio de los hermanos Prisco, lugartenientes de Pablo Escobar, el atentado resulta inadmisibile, aun cuando Kokorico es parte integrante del *combo* de sicarios:

Es insólito cómo entre los bandidos se toleran cosas imposibles como latrocinios, asesinatos, violaciones y hasta traiciones, pero cualquier ofensa, por exigua que sea, contra la madre es el mayor agravio imaginable, [...], se es absolutamente susceptible con todo lo tocante a la madre, sin importar qué tipo de madre sea esta, ella encarna lo único puro que tienen estos seres, lo verdaderamente inmaculado en medio del remolino de maldad que los rodea, ella es el motivo primero para acometer esta vida, la presencia en sus juramentos, el amor franco y sin vueltas, la excelsa hospitalidad en un mundo adverso, la caricia fraterna al final de la jornada, la comida así sea poca y mala, pero siempre dispuesta, la cariñosa y alcahueta riña cada vez que se sale a la calle, la salud cuidadosa, la bondad en su máxima expresión, la bendición de todos los días, la elevada y blanca nobleza en un barrio terroso y sombrío, la más sublime perfección en el centro de las imperfecciones, la verdadera razón para hacer lo que se hace, la primera y única razón para seguir vivos, la madre querida (Mesa, 2015: 37-38).

Tales imágenes y sus ideales se han reproducido por miles a través de la literatura, el periodismo, la televisión, el cine y cuantos medios ha sido posible, al punto de que la singularidad de estos sujetos (más compleja, sin duda) desaparece ante la construcción narrativa de ese epígono que deviene con el tiempo en la referencia cultural inmediata del sicariato. Veremos, de hecho, como la figura y los atributos de la gran madre son trasladados, por parte de los guerreros y guerreras, a la “nación”, que pasa a convertirse en la justificación para ir hacia o provocar la guerra.

Los testimonios y reflexiones de y sobre los jóvenes sicarios en las comunas de Medellín son un correlato de las declaraciones que Pablo Escobar diera luego de que el periódico *El Espectador* denunciara, en 1983, sus antecedentes como narcotraficante; y de que el entonces Ministro de Justicia, Rodrigo Lara Bonilla, en 1984, expusiera ante el congreso nacional (del cual Escobar hacía parte) las actividades delictivas del capo, tras lo cual este le declaró abiertamente la guerra a Colombia y creó, con carros bomba, ametralladoras y secuestros, esa especie de infierno que vivieron los colombianos durante más de una década:

Seguiré en lucha franca contra las oligarquías y las injusticias, y contra los conciliábulos partidistas, autores del drama eterno de las burlas al pueblo, y menos aún los politiqueros: indolentes en esencia ante el dolor del prójimo y arribistas de siempre cuando se trata de la partija burocrática. Por ello me duele el deprimente contraste de los que nada tienen frente a los que sólo entienden por

exclusiva divisa de sus vidas el acumular capital, oportunidades y ventajas que lejos están de cumplir función social alguna (Salazar, 2001: 121).

Con un estilo menos grandilocuente, pero con la misma perspectiva mesiánica y la misma convicción “contrasistémica”, Carlos Castaño afirma ante Germán Castro Caycedo que las AUC son o serán una necesidad para el país:

Es que, mire: el gobierno anda por otro camino. Allí se piensa que estamos buscando una solución a nuestros problemas. Allí no se entiende que somos una organización nacional, que somos un fenómeno social. [...] ¿Que este gobierno hay que mejorarlo? Pero claro. Creo que el país nos lo pediría a gritos en ese momento (Castro Caicedo, 1996: 203).

Yo tengo un compromiso muy grande con muchísimas regiones y por eso no me voy a retirar ahora, cuando esto se está perfilando como un fenómeno social, como una necesidad, que es en lo que se están convirtiendo las autodefensas en este país. Es claro. Así lo vemos nosotros (Castro Caicedo, 1996: 229).

Nótese que en estos casos se hace mención al país o a la nación (o a una idea de la misma) y a la necesidad de transformarla, salvarla o reconstruirla. Durante el conflicto colombiano, nuestra incapacidad para llegar a un consenso sobre una idea de país inclusivo y diverso ha sido uno de los principales impulsores de la guerra. En este conflicto interno, las diferencias en la concepción de la nación entre los que detentan el poder y aquellos que aspiran a conquistarlo desempeñan un papel crucial. Como explica Juan Manuel López Caballero en el prólogo de *Noche de lobos*, el conflicto colombiano es una lucha entre grupos de poder que defienden intereses opuestos (Jimeno, 1989: 25). Estos grupos se enfrentan por su ideal de nación, buscando legitimarlo a través de acciones armadas, la reinterpretación de la “historia nacional” y la supuesta aceptación de ese otro mito que se denomina “pueblo”.

El ideal de nación se convierte en un mito debido a tres razones principales. Primero, existe únicamente en el sistema de creencias compartidas por un grupo determinado, ya sea una ideología, doctrina o norma. Segundo, este ideal se expresa a través de dicho sistema de creencias y difiere en cierta medida de lo que se considera la “nación real”. Tercero, el alcance de este ideal orienta y justifica las luchas emprendidas por un grupo en particular para alcanzarlo. La clásica definición de Benedict Anderson describe a la nación como una comunidad política imaginada, inherentemente limitada y soberana. Incluso en las naciones más pequeñas, los miembros nunca conocerán a la mayoría de sus compatriotas, pero en sus mentes existe la imagen de una comunión (Anderson, 1993: 23).

Al mito de la nación se adhieren otros, como ese sujeto colectivo e informe que reiteradamente se denomina “pueblo”, como el guerrero, la guerra y la revolución. Desde esa perspectiva, suposiciones como las de Liliana López, *alias* Olga Lucía Marín, excomandante de las FARC-EP, obedecen a un imaginario continental que entre los años 60 y 70 se expandió gracias a un ideal proveniente de la revolución bolchevique, del triunfo de la revolución cubana y de la popularidad de figuras bastante difusas como Ernesto Guevara (el Che) y Fidel Castro, cuyas proezas como guerreros fueron leyenda en lo largo y ancho del continente americano a

través de la música, de la literatura, del periodismo y el cine. Dice la guerrillera:

Imaginaba los campamentos iguales a los de Rusia y Bulgaria, en chozas, o a los del Che, en el suelo. Creía que quedaban en la montaña, a la intemperie. La imaginación que tenía de la guerrilla era la que había adquirido en los libros. No pensaba que cargara equipos pesados. Creía que estaba permanentemente viajando, hablando con la gente, ayudándole, explicándole el porqué de la lucha, de la organización. No me imaginaba los combates: constituían una experiencia por conocer. Lo que sí tenía claro era que la de la guerrilla era una lucha importante (Lara, 2014: 94).

El imaginario de la revolución, las guerrillas y la guerra forma una actitud que se ve contrastada por la realidad. Este ideal lleva consigo una concepción moral donde la guerra, como denota el testimonio citado, no se asocia con el acto de matar seres humanos ni con las crueldades que se produjeron durante el conflicto entre las FARC-EP y otros ejércitos activos, estatales y no estatales, cuyas acciones represivas fueron uno de los principales detonantes del conflicto interno. Así lo explican Martha Cecilia Herrera y Carol Pertuz (2015: 920), para quienes, frente a las subjetividades moldeadas por un contexto histórico que buscaba un cambio social revolucionario en las décadas del 60 y 70, los individuos se enfrentaron a la violencia estatal que atacó los ideales que sustentaban estas visiones y debilitó a las organizaciones a través de la represión y la deslegitimación política en el marco del orden burgués. De ahí surgieron imágenes que representan sujetos fragmentados y que componen el elenco del infierno que aquí llamo guerra: el desaparecido como la huella de lo ausente, el encapuchado sin una visión completa de sí mismo ni de los demás, la ubicuidad del nombre, el héroe, el mártir, el traidor, el quebrado, el renegado, el subversivo, el militante, el guerrero y el inocente. Estas imágenes borrosas mezclan la figura de la víctima y el victimario de manera amenazante.

Estos mitos, por supuesto, no circulan solo a través de la literatura o del periodismo narrativo. Como expliqué, son modelados por y circulan a través de los medios de la industria cultural. Se arraigan al imaginario social mediante su reproducción en el lenguaje, en las diversas prácticas discursivas y sociales, e incluso en las instituciones que administran los símbolos de la identidad nacional cuyo sentido, sin embargo, es agenciado por los actores que al interno de un espacio determinado luchan por imponer su idea de la nación y fijar simbólicamente los conflictos de acuerdo con su conveniencia. La temeraria y a veces ingenua decisión de ir a la guerra, a ese infierno en la tierra, es el resultado no solo de la voluntad individual, sino además de una serie de “mitos de baja intensidad” que se entroncan con símbolos que inciden en el imaginario sociocultural en grado tal que empujan a las y los guerreros a dar «[...] el temeroso paso del que nunca salió persona viva» (Dante, [1321] 2012: I, 26-27).

Bibliografía

- ALIGHIERI, D., [1321] 2012, *La divina comedia*, en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- ANDERSON, B., 1993, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BEHAR, O., 2020, *Noches de humo*, Bogotá, Ícono.
- CAMPBELL, J., 1972, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CÉLINE, L.-F., [1932] 1994, *Viaje al fin de la noche*, Barcelona, Edhasa.
- DURAND, G., 1968, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- ESPEJO MURIEL, C., 1992, “El universo homérico: Hombres y dioses”, *Florentia Iliberritana*, 3, pp. 117-125.
- GARCÍA MÁRQUEZ, G., 1996, *Noticia de un secuestro*, Barcelona, Norma.
- CASTRO CAYCEDO, G., 1996, *En Secreto*, Bogotá, Planeta.
- HERRERA, M. C. y PERTUZ, C., 2015, “Narrativa testimonial y memoria pública en el contexto de la violencia política en Colombia”, *Kamchatka*, 6, pp. 913-940.
- JIMENO, R., 1989, *Noche de lobos*, México, Siglo XXI Editores.
- KANT, I., [1790] 2001, *Crítica del discernimiento*, trad. es. de R. R. Aramayo y S. Mas, Madrid, Machado Libros.
- LARA, P., 2014, *Las mujeres en la guerra*, Bogotá, Planeta.
- LAS2ORILLAS, 21 de junio de 2019, “El desgarrador video de un niño llorando a su madre, una líder social asesinada”, *Las2Orillas*, en <<https://www.las2orillas.co/el-desgarrador-video-de-un-nino-llorando-su-madre-una-lider-social-asesinada/>> (11 de febrero de 2022).
- Levi, P., [1947] 2002, *Si esto es un hombre*, trad. es. de P. Gómez Bedate, Barcelona, Muchnik Editores.
- MESA, G., 2015, *La cuadra times*, Medellín, Cámara de Comercio de Medellín para Antioquia.
- ORTOLEVA, P., 2021, *Mitos de baja intensidad*, Bogotá, Ediciones Uniandes.
- SALAZAR, J., 2001, *La parábola de Pablo. Auge y caída de un capo del narcotráfico*, Bogotá, Planeta.
- STEINER, G., [2001] 2013, *En el castillo de Barba Azul*, trad. es. de A. L. Bixio, Barcelona, Gedisa.
- VÁSQUEZ, J. G., 2015, *La forma de las ruinas*, Bogotá, Penguin Random House.

FEDERICA ZANELLA

Harvard University

Hablar callando: relatos oníricos y violencia sexual en *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado Lucio

Introducción

Ante la forma diferenciada en que el periodo de violencia interna (1980-2000)¹ afectó a hombres y mujeres, la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) —nombrada en 2001 para indagar las violaciones de los derechos humanos perpetradas durante las dos décadas precedentes— decidió dotar su investigación de un enfoque de género. Sin embargo, sus esfuerzos para escribir verdades más inclusivas y denunciar el uso de la violencia sexual por parte de los diferentes grupos involucrados en el enfrentamiento, tuvo por resultado un silencio ensordecedor. En el marco de un conflicto que ocasionó alrededor de setenta mil víctimas y ciento cincuenta mil desaparecidos, la CVR solo pudo recoger 538 denuncias de violencia sexual. Exclusivamente el 7% de las mujeres que —según calculan las estimaciones— sufrieron abusos, eligió hablar. Frente a su testimonio, «para cada espectador que se retorció de disgusto había otro que aplaudía la valentía de estas mujeres por haber salido adelante y por haberse atrevido a hablar en público» (Theidon, 2011: 60). Sin embargo, ¿por qué el valor de una mujer debería empezar ahí donde termina su silencio? Y ¿por qué la experiencia de tantas otras debería reducirse a lo único que callan?

Lejos de ubicarse en oposición al testimonio, el silencio constituye una parte integrante del mismo. En su estudio acerca de la matanza de Uchuraccay, Ponciano del Pino reflexiona acerca de la arquitectura de deliberados silencios y meditadas verdades en cuyas bases descansa, en las comunidades andinas, la memoria colectiva de la violencia (Del Pino, 2017). A raíz del asesinato de ocho periodistas en la localidad de Uchuraccay (Huanta, Ayacucho) el 26 de enero de 1983 una comisión presidida por Mario Vargas Llosa fue encargada de esclarecer las

¹ Desatado por la decisión del partido comunista del Perú Sendero Luminoso de declarar guerra al Estado peruano e instaurar en su vez un gobierno de inspiración maoísta, el enfrentamiento fue exacerbado por la asunción de la estrategia contrasubversiva por parte de las Fuerzas Armadas en 1982. Caracterizándose por un empleo indiscriminado de la fuerza por parte de todos los grupos involucrados (Fuerzas Armadas y policiales, Sendero Luminoso, MRTA y Comités de Autodefensa Campesina), el conflicto terminó en el año 2000 con un balance de alrededor de 70mil muertos y 15mil desaparecidos, mayoritariamente entre la población civil, y en su componente indígena y campesina.

confusas dinámicas de la tragedia. Despertando vehementes críticas, el informe concluía que lo ocurrido encontraba su explicación en la persistencia de un Perú profundo cronológicamente alejado del país oficial, pues los pobladores de la zona, como no habían visto nunca una máquina fotográfica, habían confundido a los periodistas por militantes de Sendero Luminoso: «esa enorme distancia que hay entre los dos Perús está detrás de la tragedia que acabamos de investigar» (Vargas Llosa, 1983: en la red). Muchas voces se elevaron para denunciar cómo las palabras del escritor seguían reproduciendo un imaginario racista tradicionalmente responsable de relegar a un componente de la población en los márgenes del imaginario nacional: primera entre todas la CVR, cuyo “Informe Final” dedicaba amplio espacio a demostrar que, contrariamente a lo señalado por la comisión anterior, en 1983 la comunidad de Uchuraccay no vivía en «condiciones de primitivismo» (Vargas Llosa, 1983: en la red). No obstante, nadie reparó en que la responsabilidad de la matanza en ningún momento había sido negada por los uchuraccayinos, así como nunca había sido rebatida la primera versión de los hechos. ¿Por qué no sorprendió a nadie el silencio de Uchuraccay? ¿Acaso los comuneros no entendían las connotaciones profundamente despreciativas de las palabras del escritor? ¿Acaso no se percataban de que sus intereses habían sido vulnerados?

En la urgencia de devolverle la voz a Uchuraccay, todos acabaron por arrebatársela. Sin embargo, de la investigación de Ponciano del Pino emerge cómo, lejos de acallados por un discurso limeño racista y despectivo, los comuneros de Uchuraccay supieron más bien aprovechar (y habitar) los estereotipos dominantes para convertir a sus interlocutores en los inadvertidos cómplices de una narrativa deliberadamente concertada. Silenciando algunas verdades incómodas y exagerando otras —entre ellas ser “gente ignorante”, monolingüe y alejada de la modernidad²— los pobladores lograron esconder las relaciones entretenidas por unos miembros de la comunidad con Sendero Luminoso (algo que en esos años hubiera atraído la represalia del Ejército), así como ocultar la violencia con que las disidencias internas eran encaradas en la comunidad³. Más que vacíos, entonces, los silencios «son ‘voces activas’ que informan y marcan la dinámica central en la producción de la memoria de la violencia» (Del Pino, 2017: 44).

Ahora bien, dos elementos son de rescatar en la operación que Ponciano del Pino lleva a cabo en Uchuraccay. En primer lugar, la intuición de que la retórica humanitaria, en la necesaria denuncia del “silencio del subalterno”, corre sin embargo el riesgo de perpetuar el mismo imaginario que pretende combatir. Pese a las buenas intenciones, en su discurso la población andina sigue vistiendo los mismos atributos a ella tradicionalmente asignados por el discurso que se quería desafiar: a saber, continúa ocupando el lugar de un ser necesitado de la intervención, tutela y protección del otro —el sujeto humanitario—, quien sigue hablando “en su

² Afirieron, entre otras cosas, que nunca habían visto una máquina fotográfica, pese a que a la hora de la despedida los mismos uchuraccayinos pidieron en coro de concluir la reunión con unas fotos, según la costumbre. Además, los mismos afirmaron que en la comunidad nadie sabía hablar castellano y que por esta razón no pudieron entender las palabras de los periodistas. Del Pino, sin embargo, señala que «sabemos hoy que entre los periodistas y los uchuraccayinos había quechua e hispanohablantes, y entre los uchuraccayinos presentes en la matanza, más de uno había vivido en Lima» (Del Pino, 2017).

³ Pese a que los uchuraccayinos admitieron haber asesinado a los periodistas, sin embargo, hacen caso omiso acerca de la muerte del guía, Juan Argumedo. Según Del Pino, éste, junto a Severino Morales Ccente —ambos comuneros simpatizantes de Sendero Luminoso— habían sido asesinados después de la matanza de los periodistas para esconder las relaciones con Sendero existentes en la comunidad, que una investigación hubiera llevado a la luz amenazando una retorsión por parte de las FFAA. «Asumir esas muertes habría llevado a reconocer la presencia de Sendero Luminoso [...]. Por esta razón, los cuerpos de los ocho periodistas fueron enterrados cerca de la plaza del pueblo, sin ningún interés por esconderlos, mientras los dos otros cuerpos fueron desaparecidos» (Del Pino, 2017: 58).

lugar” desde la naturalización de su silencio. Sin embargo —y aquí está un segundo fundamental elemento—, Ponciano del Pino sí logra contradecir dicha representación y, mostrando la agencia detrás del silencio, quebrantar de una vez el imaginario que inadvertidamente se sigue reproduciendo. Mi trabajo se propone el mismo objetivo.

Si bien son graves y múltiples los factores que intervienen en el silencio femenino, hay que prestar particular cuidado para no tropezar en el mismo imaginario responsable de legitimar y perpetuar la violencia. Exceder en una retórica victimocéntrica, reduciendo a la mujer al daño que ha padecido, puede perjudicar sus intentos de significar diferentemente su experiencia y producir aquella anulación que posiblemente el abuso no logró. Esta retórica, además, corre el riesgo de ceñir sobre ella una segunda victimización, ya que, al pensar el silencio femenino como derrota frente a todos los factores (la impunidad, la vergüenza, el estigma, el miedo) que impiden su palabra, vuelve a representarla como la impotente víctima de una realidad que la fuerza a callar, hasta la intervención providencial del sujeto humanitario. Ser dependiente y necesitado de la protección y de la tutela del otro —el padre, el esposo, las instituciones o los organismos de derechos humanos—, la mujer sigue así ocupando el mismo lugar otorgado al género femenino por el discurso patriarcal.

Dos caminos se abren entonces para la reflexión contemporánea: seguir asumiendo el silencio, focalizando nuestro análisis en la denuncia de las relaciones de poder que impiden la palabra. O bien, romper de una vez con el imaginario que, involuntariamente, nuestras palabras siguen reproduciendo. Y buscar la voz que habla en el silencio. La lectura de la novela peruana *Rosa Cuchillo* (Colchado Lucio, 2009) se propone este objetivo. Mostrando el papel que los relatos oníricos del *Apu enamorado* desempeñan en el manejo del silencio femenino en la obra y —siguiendo a la antropóloga Arianna Cecconi (2012)— en el contexto andino, espero demostrar cómo, lejos de voces pasivas y palabras vacías, mensajes que por alguna complicación no llegan a su destino, los silencios conforman “voces activa” grávidas de agencia.

Recordar es atravesar el infierno. Viaje por el inframundo andino

Publicado en 1997 por el autor ancashino Óscar Colchado Lucio, *Rosa Cuchillo* es uno de los primeros textos en intentar dar forma a la violencia que, desde hace dos décadas, convulsiona al país, sumándolo en una crisis sin precedentes. Representar el horror y volverlo inteligible es el objetivo de estas narrativas que, surgidas en el periodo simultáneo o inmediatamente sucesivo al conflicto —en palabras de Lucero de Vivanco— reflejan «el esfuerzo de los narradores por relatar su propio tiempo, por ser contemporáneo a él» (De Vivanco, 2021: 21). ¿Cómo decir las masacres, las torturas, las desapariciones, los secuestros? ¿Cómo medir la magnitud de la devastación? ¿Del ensañamiento? ¿Del menosprecio? ¿Cómo significar setenta mil víctimas? Frente a una violencia que excede los marcos simbólicos disponibles, estos autores se encargan de forjar nuevos imaginarios que, al volver el pasado pensable, permitan comprenderlo y enfrentarlo. Para significar la dimensión catastrófica de los acontecimientos, muchas de estas primeras novelas eligen abordar el conflicto desde una perspectiva apocalíptica: entre otras, *Historia de Mayta* (1984) de Mario Vargas Llosa, *Mañana, las ratas* (1984) de José B. Adolph. También *Rosa Cuchillo* puede incluirse en este grupo, puesto que la narración se enmarca en el concepto de *pachacuti*, mito de destrucción y de renovación andino que, al sellar una ruptura con el pasado en una concepción cíclica del tiempo, anuncia «voltear el mundo poniéndolo al

revés» (Colchado, 2009: 138). El caos y la devastación producida por el conflicto presagiarían entonces la inminente conclusión del tiempo presente, caracterizado por la sumisión y la explotación de los naturales, y el advenimiento de un nuevo ciclo: un ciclo en donde «la noche se haría día y los que ahora sufren, gozarían; los que hoy gozan, padecerían» (Colchado, 2009: 138). Eligiendo abordar el periodo de la violencia desde una perspectiva andina, la novela ofrece una visión del despliegue del conflicto en el departamento de Ayacucho y del impacto dramático que éste tuvo sobre la vida de sus habitantes.

Tras haber sido asesinado por los militares, en la conclusión de la novela, desde el *Janaq Pacha* (o mundo de arriba) Liborio vuelve por fin a la tierra para actuar el *pachacuti* y “voltear el mundo al revés”. En esta suerte de paraíso andino es alcanzado por su madre, Rosa Cuchillo, cuya muerte —de dolor por la noticia del fallecimiento del hijo— marca el principio de la narración. Despidiéndose de Illaurocancha, su pueblo nativo, la mujer se encamina por los lugares del inframundo andino en búsqueda del alma de Liborio. La novela se despliega entonces en tres diferentes espacios: el *Kay Pacha* o “mundo de acá”, el reino de los vivos; el *Ukhu Pacha* o “mundo de abajo”, destinado a acoger las almas penitentes que purgan sus pecados antes de alcanzar la salvación en el *Janaq Pacha* o “mundo de arriba”, reino de los dioses en donde —como le informa el perro Wayra encargado de guiarla por esos peligrosos lugares— su hijo la está esperando. Para alcanzarlo, Rosa tendrá primero que cruzar el *Wañuy Mayu* —río que «separa(ba) a los vivos de los muertos» (Colchado, 2009: 11)— y adentrarse en los inhóspitos parajes del más allá andino enfrentando a las espantosas criaturas que lo habitan: según un sistema que recuerda el contrapaso dantesco, las almas purgan sus penas conforme a los pecados que cometieron en vida. Juntos a los “condenados” de la tradición andina, aquí se encuentran cumpliendo sus castigos también los recién fallecidos en el conflicto, tanto senderistas como militares y ronderos, así como los fallecidos sin sepultura, quienes no pudieron recibir los rituales necesarios para dejar el reino de los vivos y emprender su viaje hacia la muerte: individuos que se cayeron por una pendiente y cuyo cuerpo nunca pudo ser encontrado por sus familiares; los desaparecidos en el conflicto. Tras este largo y peligroso recorrido, la mujer acude por fin al *Janaq Pacha*, donde recuerda su olvidada naturaleza divina (es la diosa Cavi-llaca, descendida a la tierra para conocer la vida mortal) y vuelve a abrazar a su hijo Liborio, a punto de volver entre los hombres para actuar el *pachacuti*. Óscar Colchado Lucio sella así en el camino de los personajes el cumplimiento de su personal utopía. El viaje de Rosa por los inhóspitos parajes del inframundo andino funciona como potente metáfora del trabajo de la memoria —y, siguiendo a Todorov ([1996] 2000) de su buen uso—: la reconstrucción de la sociedad posconflicto solo puede conseguirse ahondando en los horrores del pasado, para que la violencia que ha sido perpetrada no esconda la violencia que se sigue perpetrando en el presente, sino más bien la ilumine, cuestionándonos y llevando a un cambio verdadero. En este recorrido, personal y colectivo a la vez, no hay espacio para compromisos parciales. Hay que “voltear el mundo al revés” en la utopía de una sociedad en donde el pensamiento occidental reconozca la validez epistemológica de racionalidades alternativas y su derecho a integrar el debate acerca de la modernidad.

La novela se convierte, de hecho, en el primer espacio en donde la irreducible heterogeneidad cultural propia del contexto peruano logra por fin articularse más allá de las relaciones verticales que tradicionalmente han regulado sus interacciones, utopía textual de la convivencia dialógica y complementaria entre lo andino y lo occidental que el autor sueña con realizar-

se en el país⁴. La heterogeneidad de sus componentes, lejos de ser disuelta en una síntesis que conllevaría la asimilación de un elemento por otro, es al contrario asumida para ser articulada en una convivencia dialógica. *Tropakuna* (tropas), yuxtaposición de la palabra española “tropa” y del sufijo plural quechua *kuna*, constituye un buen ejemplo de la declinación complementaria y horizontal de la alteridad que el autor busca conseguir en los varios niveles del texto: en el código⁵, en el medio⁶ y en el hipertexto. En un tupido entramado de citas y referencias a mitos y leyendas andinas⁷ —especialmente en lo que concierne a la cosmología que organiza los espacios en la novela y los seres que los habitan— al mismo tiempo no faltan alusiones a los textos fundamentales de la tradición occidental. *Ukhu Pacha*, *Kay Pacha* y *Janaq Pacha* recuerdan otro universo igualmente tripartido: el universo de *La Divina Commedia* (Alighieri, [1321] 2007). Como en el Infierno dantesco, las almas purgan sus penas en el *Ukhu Pacha* según la forma y la gravedad de los pecados cometidos en vida, mientras el *Tutayaq Ukhuman*, lugar a donde acuden las guaguas prematuramente fallecidas, evoca el Limbo que acoge a los espíritus de quienes —como los nonatos— murieron sin recibir bautismo. Biblia y creencias andinas se superponen igualmente en la construcción de los personajes principales de la narración: la misión redentora de Liborio recoge el legado de Jesús Cristo y del último soberano del reducto inca de Vilcabamba, Tupac Amaru. Paralelamente, el personaje de Rosa Cuchillo mantiene evidentes analogías con el de la Virgen y la diosa andina Cavillaca.

Vírgenes violadas y engaños divinos

Como María, la mujer concibe a su hijo sin conocer varón: huérfana de padre y de madre, frente a las miradas ardorosas de los comuneros se retira en una choza en la cumbre del cerro. Ahí, donde vive defendiéndose con un cuchillo del acoso de los hombres —lo cual le vale «el mote de Rosa Cuchillo» (Colchado, 2009: 33)— una noche es visitada por el dios de la montaña Pedro Orcco. Deseosa de cumplir su mandato, accede a dejarlo entrar a la choza. Desde este encuentro nace, unos meses después, Liborio, en una suerte de versión andina de la inmaculada concepción. De hecho, al igual que María, también Rosa conocerá pronto los muchos pesares

⁴ Como plantea Antonio Cornejo Polar, el texto literario conforma —advertida o inadvertidamente— el espejo de las dinámicas de poder que informan las relaciones entre diferentes grupos en la arena social. Podemos así diferenciar entre literaturas homogéneas, en donde todas las instancias que intervienen en el proceso de producción literaria se dan dentro de un mismo orden socio-cultural; y literaturas heterogéneas: en palabras del crítico, «literaturas que se proyectan hacia un referente cuya identidad socio-cultural difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra literaria; en otras palabras, interesa examinar los hechos que se generan cuando la producción, el texto y su consumo corresponden a un universo y el referente a otro distinto y hasta opuesto» (Cornejo Polar, 1978: 13). Sin embargo, ¿qué pasa cuando referente y sistema de producción ocupan, afuera del texto, los polos antitéticos de una relación sociocultural asimétrica y vertical? Hegemonía y subalternidad se reproducen idénticos en el proceso de producción literaria, plegándose el referente —que no logra imponer su “forma de conciencia” para estructurar la obra según su propia estética— a la estética de “la forma de conciencia proveniente del polo social hegemónico”.

⁵ Variedad de español andino en donde castellano y quechua cohabitan sin que el uno prevalezca sobre el otro.

⁶ Una novela —expresión más representativa de la tradición escrita occidental— reiteradamente intervenida por las marcas de la oralidad andina: entre otras, onomatopeyas «Qar!, ¡qar!, ¡qar!, ¡qar!, ¡qar!, ¡qar!» (Colchado, 2009: 20); repeticiones «Ahora subía yo la cuesta de Changa, ligera ligera como el viento» (Colchado, 2009: 9), e intercalares como ‘dizque’ y ‘nomás’ que, propias de las narraciones orales, avcinan la lectura a la experiencia de la escucha.

⁷ *Jarjacha*, *Ñakaq*, condenados, músicos que encantan a los penitentes al sonido de sus instrumentos y *apus* enamorados, todos protagonistas de los cuentos que José María Arguedas transcribe y traduce en *Cuentos religioso- mágicos quechuas de Lucanamarca* (2015) y en otras recopilaciones.

de concebir a un hijo investido de una misión divina: la decisión del joven de integrar las filas de Sendero Luminoso marca para la mujer el principio de un suplicio que encuentra su apogeo y conclusión en la muerte de Liborio. Madre apenada por el sacrificio de su hijo, Rosa Cuchillo lleva el mismo atributo reservado a la Virgen de los Dolores: el cuchillo, símbolo en la iconografía cristiana del sufrimiento que Cristo le acarrea en su misión de Redentor. Por otra parte, tal como a su muerte la Virgen asciende, libre de pecados, al reino de los cielos donde es coronada Reina y Señora de todo lo creado; Rosa Cuchillo se encamina, por voluntad del Gran Gapaj⁸, directamente hacia el *Janaq Pacha*. Ahí, después de un tránsito muy rápido por el *Uchu Pacha* debido a que sus culpas son livianas, igualmente alcanza una naturaleza divina. Es la diosa Cavillaca, «la bellísima diosa que un tiempo vivió en la tierra en la época de los incas» (Colchado, 2009: 188). La historia de este personaje, que integra el mito de la creación de las islas de Pachacamac, es recopilada por Francisco de Ávila en el manuscrito quechua *Dioses y Hombres de Huarochirí* (siglos XVI y XVII), traducido al español por José María Arguedas en 1966.

“Huaca” (de Ávila, [siglos XVI-XVII] 1966) muy hermosa y deseada por los demás dioses debido a su increíble belleza, Cavillaca nunca ha dejado que un hombre se le acerque. Sin embargo, un día, al encontrarla tejiendo a los pies de un árbol de lúcumá, el dios Cuniraya Viracocha —«hacedor del hombre, hacedor del mundo» (de Ávila, [siglos XVI-XVII] 1966: 21)— astutamente se le acerca en la forma de un pájaro. Puesto su semen en una fruta, la deja caer delante de la diosa, que, sin sospechar el engaño, la recoge y la traga con gusto. De esta forma, «sin haber tenido contacto con ningún hombre» (de Ávila, [siglos XVI-XVII] 1966: 23), la mujer queda preñada. Terminará arrojándose al agua, convirtiéndose madre e hija en dos piedras: las Islas Pachacamac.

Ahora bien, las analogías entre las tres historias son evidentes. Como la diosa, por su belleza, Rosa atrae las miradas de los varones de la comunidad⁹. No obstante, los fervores de sus admiradores revientan frente a la inflexible resistencia opuesta por la mujer. «“Voy a dormir con ella”, diciendo, la requerían, la deseaban. Pero ninguno consiguió lo que pretendía» (de Ávila, [siglos XVI-XVII] 1966: 23), traduce Arguedas desde el manuscrito quechua de *Huarochirí*, palabras que bien podrían referirse a la adolescencia de la protagonista. Si por un lado su mote —Cuchillo— asocia a Rosa a la figura de la Virgen de los Dolores, por otro lado, su apellido —Wanka— la vincula inequívocamente a la diosa Cavillaca: *wanka* es, de hecho, la palabra quechua de piedra. En suma, preñadas “sin conocer a hombre”, las tres mujeres se vuelven el vientre de un embarazo divino. Sin embargo, si la concepción es inmaculada en el caso de la Virgen María, no puede decirse lo mismo para la diosa Cavillaca, cuyo episodio introduce en la analogía el elemento del engaño.

Durante una noche de tormenta, Rosa escucha la voz de un hombre que, desde afuera de la choza en la que se ha retirado para alejarse de los varones de la comunidad, le ruega que lo deje entrar. Agarrado el cuchillo que siempre deja al alcance de su mano —«bien plantado en el centro de una cruz dibujada en el suelo» (Colchado, 2009: 33)— la mujer se acerca sigilosa a la puerta. Para su sorpresa, los perros callan. Iluminada a ratos por los relámpagos, una figura

⁸ En la novela definido como “Dios”, “nuestro creador”, “el Padre”, el “Hacedor del mundo”, el “Creador del Mundo”, figura que reúne sincréticamente elementos religiosos andinos y cristianos.

⁹ «Los jóvenes y hasta los hombres adultos me perseguían, enamorándose aquellos y ofreciendo dejar a sus mujeres y casarse conmigo estos» (Colchado, 2009: 32).

aparece en la oscuridad: es «un hombre alto, fornido, con cuero de cóndor sobre la cabeza, vestido con chamarra y pantalón de vicuña, calzando ojotas, que me hablaba con dulzura desde afuera como si me estuviera viendo» (Colchado, 2009: 34). La vestimenta y el semblante del desconocido —barba rubia y cabello hasta los hombros— permiten a la mujer reconocerlo inmediatamente: es Pedro Orcco, el *Apu* de la montaña que otorga protección al pueblo de Illaurocancha. «Muy enamorada» (Colchado, 2009: 34) Rosa deja caer su cuchillo y le abre la puerta. «Y después que tuviste relaciones con él, ¿no intentó encantarte? ¿Llevarte al interior de la montaña?» (Colchado, 2009: 34), le pregunta la madre en Auquimarca¹⁰, cuando, volviendo por fin a abrazar a la hija, quiere informarse acerca de la identidad del padre de Liborio.

El episodio contado por Rosa responde de hecho a un motivo narrativo andino muy conocido: la seducción del *Apu* de la montaña. En sus diferentes versiones, la estructura del relato es siempre la misma. El *Apu enamorado* se manifiesta a la joven generalmente bajo la apariencia de un hombre atractivo (blanco, gringo y bien vestido), que intenta seducirla y llevarla a un palacio maravilloso dentro de la montaña. A cambio de ser su esposa, le ofrece riquezas increíbles. Pero si ella, al contrario, rechaza o menciona lo ocurrido, el *Apu* se vengaría castigándola. El mismo esquema se repite en el relato de Rosa. A la pregunta de la madre, la hija responde afirmativamente: «sí, quería que me fuera a vivir adentro con él, en su palacio» (Colchado, 2009: 34). De la misma forma, frente a la negativa de la mujer y a su posterior compromiso con otro hombre —Domingo— el *Apu* aparece en su sueño. Molesto, le anuncia que por su culpa todo el pueblo sufriría su castigo: «y de veras, ese año fue mal año, no hubo lluvias y los animales no aumentaron como en otros años» (Colchado, 2009: 35). Ahora bien, los relatos acerca de las seducciones y los engaños del *Apu* de la montaña son muy comunes en los pueblos andinos, muy a menudo narrados en la forma de historias ocurridas en comunidades cercanas o a parientes y conocidos: un modelo narrativo habitual en la transmisión de leyendas y mitos populares. Sin embargo, en su etnografía del sueño en los Andes peruanos, Arianna Cecconi relata cómo en Contay y Chihua —comunidades ayacuchanas objeto de su trabajo etnográfico— muchas mujeres confesaron haber experimentado las seducciones del *Apu* también en primera persona: en sus sueños (Cecconi, 2012).

Sueños encarnados, o el poder del silencio

Si bien en estas comunidades el *Apu* se revela a sus habitantes bajo la apariencia de animales como el cóndor o el toro, «cuando el *Apu* quiere seducir aparece en general bajo la apariencia de un “gringo”, un hombre blanco, bien vestido, con la apariencia de los grandes propietarios de tierras —hacendados— que hasta los años 1970-1980 detentaban el poder en estas tierras» (Cecconi, 2017: 91-92). Dueño de las tierras, el hacendado extendía su potestad a las personas que trabajaban para él, y por ende a sus mujeres, frecuentemente forzadas a tener relaciones sexuales con sus patrones en lo que se conoce como “derecho de pernada”. Numerosos hijos ilegítimos nacían de estas uniones y la impotencia de los campesinos para evitar los abusos sobre sus hijas y esposas es lo que explicaría, según Valerie Robin (Robin Azevedo, 2008), la activación en este contexto de un procedimiento negacionista, de un silencio obligado ante la

¹⁰ «La montaña nevada donde moran nuestros antepasados» (Colchado, 2009: 10) donde Rosa vuelve a encontrar a sus padres, muertos hace varios años.

imposibilidad de obtener justicia. Las mujeres aprendieron a callar. Sin embargo, los relatos de los engaños del *Apu* seguirían circulando, frecuentemente en la forma de sueños atribuidos a conocidos o parientes.

Desde hace más de cincuenta años, la hacienda ha dejado de funcionar en el campo andino peruano. No obstante, el *Apu* sigue apareciendo en los sueños de las mujeres de Contay y Chihuahua, a menudo luciendo un nuevo traje: según cuenta Cecconi, después de la guerra, son los senderistas y los militares quienes ahora le prestan su atuendo al *wamani*¹¹. Pese a que la CVR recogió más de treinta casos de violación en Contay y en las comunidades vecinas por parte de los militares de la cercana base de Vilcashuaman, jamás ninguna mujer contó haber sufrido este tipo de abuso. Aun así, Cecconi encuentra en Contay numerosas narraciones oníricas que, protagonizadas por militares que intentan abusar sexualmente de las comuneras, son por estas interpretadas como manifestaciones del *Apu*.

Algún tipo de relación parecería entonces vincular los abusos sufridos por las mujeres a las seducciones oníricas del dios de la montaña. Más aún si consideramos que el verbo “engañar”, que designa la seducción del *Apu* en estos sueños, es muy a menudo utilizado en el contexto andino para aludir implícitamente a «haber tenido una relación sexual y en muchos casos al hecho de haber quedado embarazada» (Cecconi, 2017: 98). Y, además, el mismo verbo es empleado por muchas comuneras para hacer referencia a los intentos de los jóvenes pobladores para engañarlas y tener relaciones sexuales con ellas, confundiéndolas con el alcohol y con promesas de matrimonio, de forma análoga a como el *Apu* de la montaña lo consigue con riquezas y encantamientos. Pese a que la violencia —tanto en tiempos de guerra como en tiempos de paz (Boesten, 2016)— raramente puede ser verbalizada por sus víctimas, de ella mucho se escucha en las narraciones oníricas y en los mitos protagonizados por el *wamami*. Más que un tabú, el tema constituye entonces un secreto público, una verdad en la boca de todos sin salir de la boca de nadie. ¿Qué función desempeñan, entonces, los relatos oníricos de las seducciones del *Apu*? ¿Acaso representan un código alternativo para expresar experiencias que de lo contrario serían censuradas? ¿Un lenguaje otro para hablar callando?

Análogamente a la diosa Cavillaca, también sobre la seducción de Rosa Cuchillo se cierne la sombra del engaño. Que este sea el “engaño” del *Apu* de la montaña, de un hombre mortal, o que, al contrario, Rosa esté engañando a su esposo acerca de su embarazo —ya sea que la historia de Rosa esconda una violación o no— no es lo fundamental. El relato del engaño del *Apu* da cuenta más bien de una posibilidad: Rosa Cuchillo “podría” haber sido violada. Este riesgo acompaña a la protagonista desde el comienzo de su adolescencia. Los primeros cambios en su cuerpo de niña llegan acompañados del acoso de los hombres, motivo que la anima a alejarse del pueblo y a retirarse en una choza en la cumbre del cerro. Ahí la mujer vive sola, protegida por la presencia de unos perros y por el cuchillo que siempre deja al alcance de su mano. Es este mismo cuchillo que frecuentemente logra salvarla del abuso de los comuneros,

[...] como el Lorenzo Taipe, hombre casado, con cuatro hijos, a quien puse el puñal en el pecho haciéndolo retroceder acobardado cuando ya estaba entrando en la choza. O al Pajla Bolo, hijo de un pudiente de Ocros, a quien puse el

¹¹ *Apu* de la montaña.

cuchillo en la garganta cuando una vez hallándome sola en el campo pretendió subirme a la fuerza a su caballo (Colchado, 2009: 33).

Ante las dificultades que una directa verbalización del abuso conllevaría, otros códigos son desplegados para dar cuenta de la especial vulnerabilidad de las mujeres andinas frente a este fenómeno. Por un lado, entonces, estas narrativas atestiguan la imposibilidad de la palabra y el control social padecido por las mujeres en un contexto comunitario; por otro lado, Cecconi advierte cómo a la vez «representan una vía de fuga que les permite evitarlo» (Cecconi, 2012: 189, traducción propia). Si bien es cierto que muchos comuneros no creen que el *Apu* es el responsable del embarazo, la antropóloga señala cómo, al mismo tiempo, no excluyen la posibilidad de que en teoría podría haberlo sido: «recurriendo a estas narraciones, se actúa “como si” se tratase de la intervención del *Apu*. Esto permite evitar los conflictos que podrían generarse frente a un embarazo ilegítimo» (Cecconi, 2012: 191, traducción propia). Algo parecido ocurre frente al embarazo de Rosa: pese a las dudas, Domingo opta por actuar “como si” creyera en la seducción divina, prefiriendo evitar las problemáticas consecuencias que su escepticismo conllevaría: «me creía o no me creía, en todo caso dijo que él se haría cargo de la criatura cuando naciera» (Colchado, 2009: 34). La novela se vuelve así emblemática de lo que Ponciano del Pino define «el poder del silencio», un poder «desde quienes conservan ese silencio» (Del Pino, 2017: 93). Si la mujer calla es porque hay algo que su palabra perjudicaría: el honor del marido, los esfuerzos para olvidar lo que todos saben, o el buen nombre de la comunidad. Su palabra es una palabra peligrosa. Su presencia amenaza el orden social. Con todo, a la vez le proporciona cierto poder de negociación. En un contexto como el Perú andino en el que históricamente la comunidad antes que el individuo define las relaciones sociales, políticas e identitarias y en el que el nosotros precede el yo, el “poder del silencio” permite a la mujer garantizar su presencia y permanencia en la comunidad en una dinámica claramente asimétrica, pero que no deja de ser recíproca. Obligada a callar, a su vez, saca provecho del silencio para negociar espacios de libertad.

Conclusiones

Si bien es cierto que en el Perú, siguiendo el título del famoso ensayo de Marisol de la Cadena, las mujeres son más indias» (De la Cadena, 1991: 7), unas lo son más que otras. Según los datos proporcionados por la CVR, las principales víctimas de violación sexual durante el periodo de violencia interna fueron «mujeres quechuahablantes (75% de los casos), de origen rural (83% de los casos)», y Ayacucho «el departamento con el mayor número de casos de violencia sexual registrados por la CVR, seguido de Huancavelica y Apurímac, es decir, la Sierra Sur del Perú» (CVR, 2013). Frente a sexualidades en el Perú tan evidentemente racializadas (Boesten, 2016), ¿por qué los silencios femeninos deberían, en cambio, responder a un único patrón?

Mujer que lleva sobre su cuerpo los estigmas de una doble opresión —el de la Virgen, símbolo del dominio patriarcal occidental sobre el cuerpo femenino, y el de Cavillaca, vocera de una dominación cuyas raíces ahondan en la tradición prehispánica local—, el personaje de Rosa Cuchillo se vuelve emblema de lo que los feminismos de *Abya Yala* denominan el “entronque

patriarcal”, a saber, la misoginia producida por el cruce entre formas de «patriarcado ancestral y occidental los cuales se refuncionalizan y se manifiestan en diferentes formas de opresión» (Cargallo Celentani, 2014: 155). Pensar el cuerpo femenino indígena significa, a saber, pensar un cuerpo que ha sido doblemente feminizado: «por ser un cuerpo portador de genitales femeninos y por ser un cuerpo indio» (Cargallo Celentani, 2014: 48). Sin embargo, es este vientre doblemente violado el que engendra el *pachacuti*: Virgen violada, Cavillaca engañada por el *Apu* de la montaña, Rosa Cuchillo es a la vez madre de la nueva aurora. Su cuchillo, al mismo tiempo que atestigua de la violencia que conlleva ser mujer, también da cuenta del sacrificio demandando por la lucha por un futuro mejor. Con igual compromiso que los varones, las mujeres integran los movimientos de reivindicación indígenas, asumiéndose como componentes activas de sus comunidades. «Las mujeres somos la mitad de cada pueblo» (Paredes, 2008: 47), constantemente subraya Julieta Paredes, feminista comunitaria aymara y autora del manifiesto *Hilando fino*, en donde reclama una forma de feminismo que no puede escindirse de las reivindicaciones étnicas de su comunidad: «en relación con los hombres y no desde la exclusión» (Cargallo Celentani, 2014: 97). ¿Cómo considerar estos silencios que surgen de la colisión y contradicción entre un cuerpo individual y un cuerpo comunitario igualmente violados?

Representando el silencio como trauma —modelo diagnóstico norteamericano— y como expresión de la impotencia femenina frente a una opresión patriarcal ubicua, la CVR corre así el riesgo de homologar experiencias de género que podrían no recorrer a las mismas categorías epistémicas para pensarse. Como vimos en *Rosa Cuchillo*, la misma dinámica comunitaria que induce a la mujer a callar le abre inesperados espacios de libertad. Lejos de voces pasivas y palabras vacías, sus silencios pueden esconder múltiples agencias. Sea para negociar un espacio subjetivo de autonomía, sea sacrificándolo para privilegiar el espacio comunitario. A la par que “feminismos”, se vuelve entonces necesario hablar de “silencios”, si es que no se quiere continuar reproduciendo aquella que según Colchado Lucio constituye la raíz verdadera de la violencia: seguir no reconociendo al otro como interlocutor. Evidenciando el rol de lo extraño en la palabra del otro —palabra extraña por excelencia por ser (in)creíble— en el manejo del silencio en contextos andinos de violencia sexual, *Rosa Cuchillo* nos proporciona un claro ejemplo de la necesidad de ampliar la mesa de debate a quienes continúan excluidos de ella. Además de contribuir a reventar los residuos patriarcales que siguen habitando los imaginarios feministas actuales, mostrar la voz que habla en el silencio puede abrir paso para la búsqueda de la voz en el silencio del subalterno *toutcourt*. En suma, de ahí parte potencialmente el camino para “voltagear el mundo al revés”.

Bibliografía

- ADOLPH, J. B., 1984, *Mañana, las ratas*, Lima, Mosca Azul.
- ALIGHIERI, D., [1321] 2007, *La Divina Commedia*, Milano, Rizzoli.
- ARGUEDAS, J. M., 2015, *Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca*, trad. es. de J. de Piérola, San Isidro, Lluvia Editores.
- BAUER, B., y HALAC-HIGASHIMORI, M., 2013, *Baltasar de Ocampo Conejeros y la provincia de Vilcabamba*, Lima, Ceques editores.
- BOESTEN, J., 2016, *Violencia sexual en guerra y paz. Género, poder, y justicia pos conflicto*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú.
- CARGALLO CELENTANI, F., 2014, *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*, Ciudad de México, Editorial Corte y Confección.
- CECCONI, A., 2012, *I sogni vengono da fuori. Esplorazioni sulla notte nelle ande peruviane*, Firenze, Editpress.
- , 2017, “‘Todas estas montañas nos hablan’. Apariciones, engaños y sueños de las mujeres en los Andes peruanos”, *Entre diversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 1.9, pp. 87-115.
- COLCHADO LUCIO, Ó., 2009, *Rosa Cuchillo*, Lima, Alfaguara.
- COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN, 2003, *Informe Final. Violencia sexual contra la mujer*, 1.5, Lima.
- CORNEJO POLAR, A., 1978, “El indigenismo y las literaturas heterogeneas: su doble estatuto socio-cultural”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, IV.78, pp. 7-21.
- DE ÁVILA, F., [siglos XVI-XVII] 1966, *Dioses y Hombres de Huarochirí. Narración quechua recogida por Francisco de Ávila*, trad. es. de J. M. Arguedas, Lima, IEP.
- DE LA CADENA, M., 1991, “Las mujeres son más indias: etnicidad y género en una comunidad del Cusco”, *Revista Andina*, 1, pp. 7-47.
- DE VIVANCO, L., 2021, *Dispares. Violencia y memoria en la narrativa peruana (1980-2020)*, Lima, Fondo Editorial PUCP.
- DEL PINO, P., 2017, *En nombre del gobierno. El Perú de Uchuraccay: un siglo de política campesina*, Lima, La Siniestra Ensayos.
- KUBLER, G., 1944, “A Peruvian Chief of State: Manco Inca (1515-1545)”, *The Hispanic American Historical Review*, 24.2, pp. 253-276.
- PAREDES, J., 2008, *Hilando Fino. Desde el feminismo comunitario*, La Paz, CEDEC.
- ROBIN AZEVEDO, V., 2008, *Miroirs de l'autre vie. Pratiques rituelles et discours sur les morts dans les Andes de Cuzco (Pérou)*, Nanterre, Société d'ethnologie.
- THEIDON, K., julio-diciembre de 2011, “Género en transición: sentido común, mujeres y guerra”, *Cadernos Pagu*, 37, pp. 43-78.
- TODOROV, T., [1996] 2000, *Los abusos de la memoria*, trad. es. de M. Salazar Barroso, Barcelona, Paidós.

VARGAS LLOSA, M., 1983, *Informe de la Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay*, en <https://www.verdadyreconciliacionperu.com/admin/files/libros/376_digitalizacion.pdf> (13 de febrero de 2025).

---, *Historia de Mayta*, 1984, Barcelona, Seix Barral.

KARÍN CHIRINOS BRAVO

Sapienza, Università di Roma

Lo extraño en la dramaturgia femenina transnacional de origen peruano: *Kullervo* de Maritza Núñez

Introducción

El asesino Aries mata, por lo general, de manera rápida, improvisada y sin ensañamiento. No se preocupa por eliminar pruebas y, excepcionalmente, regresa al sitio del crimen. Carece de preferencia por lugar y hora ya que actúa movido por estados de arrebato o exaltación. Se inclina por las armas de fuego y el incendio (Núñez, 2004: 6).

Con esta descripción de un sujeto raro (Fisher, 2018) en la medida que sale del dominio de lo familiar, lo conocido, lo doméstico y con la sensación que nos deja la constatación de lo insólito: “mata y regresa al sitio del crimen”, Maritza Núñez Bejarano —escritora, dramaturga y directora de ópera transmigrante (según la categoría de Ludger Pries, 1999)—, empieza la obra *Kullervo*, un monólogo en quince cantos o cuadros *runis* (poemas) que desde la génesis evidencia el viaje y la contaminación de culturas y códigos lingüísticos diferentes en la escritura de la autora. En esta oportunidad el viaje inicia en la mitología finesa, con el personaje Kullervo, cuya historia se canta en los poemas del 31 al 36 de la epopeya finlandesa *El Kalevala*, «La tierra de los héroes», libro del folklore y de la mitología finlandesa compilada en el siglo XIX por el filólogo finés Elias Lönnrot. Obra también conocida por la adaptación que hiciera John Ronald Reuel Tolkien durante sus años de juventud y publicada póstumamente en 2010 en el volumen siete de la revista *Tolkien Studies*, colección editada por la Universidad de Virginia Occidental, siendo posteriormente editado por Verlyn Flieger y publicado en 2015 por HarperCollins. En este trabajo nos centramos en el estudio de la obra de teatro *Kullervo* publicada por la Unión de dramaturgos de Finlandia en 2004; cabe señalar que una segunda adaptación de este personaje de la mitología finlandesa también fue acomodada como libreto de ópera en 2020 por la autora con el título *Kullevo, hijo del fuego*.

La historia de Kullervo (Ira) se enmarca en la desastrosa pelea entre dos hermanos, Kalervo y Untamo, el malvado hechicero y hombre de gran poder. Al final del conflicto el primero es asesinado y el segundo se convierte en el sanguinario guardián de su sobrino Kullervo. Maltra-

tado y violado por su tío, Untamo y su esposa, el niño sobrevive a una infancia infeliz, escapando de tres intentos de asesinato (ahogándose, quemándose y ahorcándose) y del crimen de la esposa del herrero al que había sido vendido por sus tíos. Finalmente logra vengarse de su tío y de su mujer, pero antes descubre que involuntariamente ha cometido incesto con su hermana Wanona (Llanto). Frente a este lance patético y terriblemente atormentado preguntará a su espada si está dispuesta a beber sangre culpable. La espada asentirá y Kullervo caerá sobre ésta.

Es importante señalar que la historia de Kullervo, incluido en *El Kalevala*, representó la difusión de un modelo de héroe trágico cuyo suicidio fue visto como acto de desobediencia epistémica y política para los finlandeses durante el periodo de opresión zarista y a inicios del siglo XX. De hecho, esta obra fue una de las inspiradoras del nacionalismo finés para lograr su independencia de Rusia en 1917.

La reescritura de Núñez Bejarano

En la reescritura contemporánea de Maritza Núñez Bejarano —hija de la famosa poetisa y escritora peruana de la generación del 60, Carmen Luz Bejarano— la obra mantiene el argumento del hipotexto finés. Sin embargo, la escritora eliminará los nombres de los demás personajes, tal vez para señalar que este tipo de dramas son universales a todos los seres humanos de cualquier parte del mundo. De hecho, tampoco hay alusiones al paisaje en donde se desarrolla. Aquí Kullervo sigue siendo un personaje marginado, fragmentado y torturado, que no ha disfrutado de una infancia feliz y segura, pues la esposa del hermano de su padre, por miedo a la posible sed de venganza del niño, ordena a su marido que lo venda a un herrero. En casa del herrero Kullervo será el lazarillo de la esposa de éste, pero ella será también su primera conquista. La mujer del herrero despertará en él la imposibilidad de controlar el impulso erótico. Probablemente ella se enamorará de él y por eso le demandará atenciones que él todavía no puede comprender por no conocer dicho sentimiento. Ella, enfurecida, lo castigará, ilustrando así el comienzo de la invariable relación eros/tánatos que atraviesa toda la obra, pues él no entenderá el motivo de las agresiones y torturas de ésta y entonces su primera mujer gozada se convertirá en su primer asesinato. Kullervo huirá de esa casa y, sin hogar ni raíces auténticas, se convierte en un ser desarraigado del mundo, de la realidad y de sí mismo; poco a poco irá perdiendo la ingenuidad e irá cometiendo crímenes, viendo cara a cara la verdadera naturaleza de la vida que le tocó vivir. En uno de sus recorridos conocerá a la hechicera que le revelará el destino de sus padres, que, para sorpresa de Kullervo, están vivos y él irá a buscarlos. Sin embargo, su trágico destino lo llevará a encontrar a su hermana y sin saberlo se enamorarán; luego él tendrá que escapar al descubrir el incesto por boca de su madre. Así al final de su trágica existencia lo encontramos en una cárcel acusado de cuatro homicidios, el de sus tíos, el de la esposa del herrero y el de su hermana quien, al descubrir la identidad de su amante, se había suicidado. Kullervo no esperará la sentencia, pues antes celará con el suicidio la única vía hacia la libertad que le queda.

El Kullervo de Núñez tiene mucho en común con los héroes trágicos griegos —sobre todo con Edipo por la historia similar de incesto accidental, en el caso de Kullervo con su hermana amante, la única mujer que lo amó y la tragedia sobre todo un linaje: su padre, su hermana y él.

La historia de Kullervo desde una infancia negada y llena de vicisitudes y la progresiva

construcción de un ser pícaro y hasta asesino, por un lado, nos recuerda a Lázaro de Tormes, un niño con una profunda inocencia e ingenuidad que en conflicto con un mundo hostil y deshumano va forjando un ser que termina en un abismo de deshonor; por el otro, la búsqueda de otra forma de libertad ajena a la impuesta por la justicia terrena (el suicidio) nos recuerda al príncipe Myshkin, personaje principal de la novela *El príncipe idiota* del ruso Fëdor Dostoyevski ([1869] 1974), quien finalmente se salva por la locura y sobre el cual Núñez declara en diversas entrevistas: «cada cierto tiempo tengo la imperiosa necesidad de volver a leer *El idiota* de Dostoesvskij» (Núñez, 2023) obviamente fruto de los diez años vividos en Rusia, donde la dramaturgia siguió sus estudios universitarios.

La reescritura de Núñez Bejarano presenta al protagonista como un sujeto contemporáneo, el escenario es anónimo y, como dijimos antes, no hay topónimos ni referencias físicas sobre el personaje, tal vez como intento de horadar las geografías e imaginar al personaje como un ser universal y atemporal. Sin embargo, podría tratarse de alguna ciudad del Mediterráneo debido a la multitud de escenarios ideados por la autora que se forman gracias a una mezcla constante de paisajes andaluces, “montes, costa, playa”, e ingredientes de carga gitana como la noche, la luna, el mar, la playa, el verano, características que bien pudieran describir una ciudad como Málaga: ciudad donde la autora transcurre varios meses del año y en donde fue publicada en 2006 por segunda vez la obra en la serie *Nueva dramaturgia malagueña N° 4*. A nivel lingüístico, la prosa rica y ligera de la autora está marcada por la presencia de dos variedades diatópicas: la andina-peruana, que se evidencia a nivel morfosintáctico, sobre todo en el marcado uso del pronombre sujeto “ustedes” en lugar del pronombre de segunda persona plural “vosotros”, así como el uso del pretérito perfecto simple en lugar del pretérito perfecto compuesto y, a nivel léxico, la presencia de peruanismos como: “recado” o la colocación vulgar “ponerse tiesa” y la peninsular sobre todo a nivel léxico como “tía” para referirse a una mujer, y “chaval” para referirse a un joven.

En esta versión encontramos a Kullervo en una cárcel esperando su condena por homicidio; es un narrador en primera persona de su propia historia, la cual va narrando a lo largo de quince cantos.

En los ojos de Kullervo no hay mirada más que para el fuego del pasado que acabó con las vidas de sus padres como en el texto original; Núñez decide recuperarlo ante la imperiosa necesidad del personaje de encontrar el sosiego que se le negó al nacer.

¡Lo que me ha traído mi abogada, qué tía! Lo mejor que tiene son sus piernas. Las miro y se me pone tiesa. Hoy estaba excitada y se sonrojó cuando le clavé la mirada. Si no hablara sería la mujer perfecta. Me salió con las mismas preguntas. Por qué y si estoy arrepentido. Pues porque me tocó, tía. Y no estoy arrepentido. Aunque hubiera preferido que el hermano de mi padre no incendiara nuestra casa. Otra sería mi suerte. Pero aquí estoy. Acusado de homicidio (Núñez, 2004: 2).

El diseño optado por la autora se sostiene y a la vez se sustenta sobre cinco pilares fundamentales: la venganza y el odio como tesis, el amor como antítesis, el incesto como desencadenante y la muerte como finalidad. Asimismo, exhibe una composición regida por una simetría que presenta cuatro divisiones, la primera, la infancia del narrador en la casa del hermano de

su padre y su mujer marcada por el continuo engaño que ellos perpetran al niño al haber asesinado a sus padres en un incendio orquestado por la pareja.

El hermano de mi padre estaba casado y no tenía hijos. Cuando el incendio se produjo, éste se compadeció de mí, y me sacó de la casa que se convirtió en cenizas. Su mujer y él me criaron. Él hizo conmigo lo que hubiera hecho con un hijo suyo. Ella estaba convencida de que salvarme había sido un error. Temía que me vengara de ellos. En vano el hermano de mi padre se esmeraba por convencerla de que yo no era un peligro. Una noche me levanté para orinar y los sorprendí hablando de mí. No me vieron. Ella se preguntaba si la memoria de un ser humano era capaz de registrar sucesos como el incendio, a tan temprana edad. Y es que yo era un chaval de pocos meses cuando ocurrió. Yo no recuerdo si recordaba entonces. Pero me parece dudoso que un impacto tan grande —como el fuego, como los gritos de mi madre, la desesperación de mi padre y la impotencia que un bebé siente cuando el fuego lo devora todo a su alrededor— pueda borrarse (Núñez, 2004: 3).

La segunda es la juventud vivida por Kullervo, el aprendizaje de una profesión en la casa del herrero, su primer maestro, el engaño al hombre cuando posee el cuerpo de su esposa, la primera mujer en su vida y en fin su cruel asesinato, cuando hunde el cuerpo de la mujer en el lodazal para que la tierra y el agua se la traguen.

La tercera simboliza la edad adulta de Kullervo con el viaje de regreso hacia la casa de sus padres, que están vivos. Aquí destaca la segunda figura femenina, una hechicera en uno de los pasajes más poéticos y diáfanos del texto, como la imagen de un “primer amor” envuelto en un aura fugaz y mágica. Personaje mítico —hada, ninfa, sirena—, ella actuará como una presencia vaticinadora, una especie de pitonisa o Catrina, que le brindará la primera revelación o anagnórisis de la obra: que sus padres viven y que tiene una hermana.

En esta etapa reaparece con fuerza la figura de la madre como portadora de una sabiduría superior y, sobre todo, como imagen de consuelo y refugio, partiendo del símbolo del vientre materno —espacio habitado por ambos hermanos— como lugar idílico y fuente de felicidad, cuyo calor, poseedor de connotaciones positivas y constructivas, se opone al calor del fuego, negativo y destructor. Esto deriva en una tregua de aparente estabilidad (final del canto VI), que si no supiéramos de antemano que él está condenado y que estamos dentro del formato de la tragedia, podríamos asumir la continuación de un final feliz.

En efecto, posteriormente, en la cuarta división Kullervo, en busca de su hermana, se topa primero con dos mujeres, que son las primeras que lo rechazan, marcando nuevamente la idea del destino: sólo podrá estar y tener a quien esté destinado, a nadie más. La hermana es el personaje femenino más importante, la figura del amor absoluto; él consuma una relación con ella y es justo después de este enlace aparentemente dichoso e inquebrantable que se sucede la segunda anagnórisis: el descubrimiento de que la amada es la hermana. Así, al igual que conoció en una misma moneda las caras del sexo y del crimen, es ahora cuando conoce, juntos e inseparables, el amor y el miedo. El cambio de la ignorancia al conocimiento de los destinados al infortunio lo sigue y más adelante los amantes regresarán juntos a la casa materna. Su madre le revelará la verdad y le pedirá que escape, él la escuchará y tiempo después se enterará de

que su hermana se había suicidado al conocer la verdad.

La obra fue presentada en 2011 en el Teatro Racional en Lima con la actuación protagónica de Franco Iza y Elena de la Fuente, bajo la dirección de Carlos Tolentino. *Kullervo*, junto a otras dos obras de *El Kalevala* finlandés, *El niño del arándano* y *Kantele*, fueron grabadas para Radio Filarmonía, Lima.

Kullervo, ¿extraño o cuestionamiento de la injusticia?

Al final de la obra nos encontramos frente a un desplazamiento que devuelve al lector al nivel del relato macro, donde Kullervo se encuentra en una cárcel contemporánea esperando su condena; allí se desarrollará el último asesinato de esta tragedia familiar, el suicidio de Kullervo.

La experiencia del viaje de la autora desde los Andes peruanos a las aguas frías bañadas por el Báltico, ahora hospedadas en el calor del Mediterráneo, no podía no tener una impregnación en su obra. Como diría Gabriel Weisz en su famoso libro *Tinta del exotismo: Literatura de la otredad* (2007) «quien escribe y quien lee un ensayo organiza el significado de manera personal; por eso es imposible abarcar todos los significados» (Weiz, 2007: 14). Por lo tanto, no es de extrañar que el mar Mediterráneo sea el mar de Kullervo, un espacio de encuentro, de unión de culturas, espacio de tránsito, de tensiones, de corrientes, de fuerzas incontroladas que te arrastran sin conocer tu destino, mar por excelencia de la mitología, de una historia a la que se asoman tres continentes, África, Asia y Europa, pero también uno de los espacios más marcados por los desencuentros, los conflictos, la movilidad y la muerte de quienes, como Kullervo, huyen de un destino inevitable como los inmigrantes que naufragan en el Mediterráneo. Así en la obra el agua es tanto el espacio simbólico adecuado para la vida y para el amor:

Iba una mañana por el campo y oí unos sonidos extraños en el agua. Me acerqué. Era una mujer de una belleza inusitada. Sus cabellos largos cubrían su cuerpo desnudo. Quedé sin habla. Bueno, no podía decir mucho pues iba solo. La observé largo tiempo, hasta que noté que me miraba de reojo. Me desnudé. Nadé hacia ella. Aguardó a que estuviera a su lado y enredó mi torso candente con su cabellera. Sus ojos no se apartaron de mí mientras gozamos del amor. He pensado mucho en esta frase, y no me retracto. Amor (Núñez, 2004: 6).

como también el escenario donde surge la muerte:

— Ya me has hecho el más feliz de los hombres.
— ¿Y por qué lloras entonces?
— Porque yo, amándote como te amo, te he hecho infeliz. No bien terminé de pronunciar esas palabras, me pareció que una mujer se perdía entre las olas. La hechicera, pensé. Y tuve miedo. Cuando presentimos la desgracia, suele ocurrir que el miedo nos domina (Núñez, 2004: 9).

Por otro lado, la aparente marca geográfica que divide el hipotexto con el hipertexto se diseña a lo largo de la obra, pues como hemos visto la obra se focaliza en temas que horadan las

coordinadas de tiempo y espacio, a saber: el incesto metonimia de quien se sabe extraño o mal-dito, y la combinación de eros y tánatos que se personifica en el personaje lírico de Kullervo, «tánatos como métafora o síntoma del duelo migratorio que atraviesa todo sujeto en tránsito» —en palabras del psiquiatra español Joseba Achotegui (2000: 93)—, «como impulso que hace que el dolor y el sufrimiento se vuelvan el destino del ser humano y eros como huella del amor primario, el materno, el añorado, el irrecuperable que hay que suplir con un impulso salvaje, pasional» (Achotegui, 2000: 93), y que en la obra se ritualiza con las mujeres encontradas por el camino, a las cuales Kullervo seduce, posee sexualmente y posteriormente abandona.

Los matices oscuros y nocturnos de la lírica de Núñez, que casi espantan, sirven para intensificar la conciencia del sentido trágico en los personajes y en los espectadores porque huelen a realidad. Quizá se pueda decir que la poética de Núñez nos muestra el anverso de lo que hemos normalizado como parte de una familia: envidia, hostilidad, egoísmo, individualismo, prevaricación, narcisismo, venganza y muerte. La obra muestra la destrucción de la familia que se sumerge en un ciclo de violencia interna.

Seguí el camino hasta llegar a la casa que habitaban el hermano de mi padre con su mujer. La casa de ellos ardió. Ardió con tanta violencia que no hubo tiempo para el dolor. Yo prendí el fuego. Y ahora estoy aquí (Núñez, 2004: 11).

El gran tema de esta obra enigmática es la violencia: la violencia de un cuerpo humano y un cuerpo social, que es, a su vez, el núcleo de una familia unida por unos lazos de crimen. El crimen aparente, en el primer plano de esta obra, es el asesinato que se repite en la cadena familiar, pero entre líneas hallamos otro plano escondido en las corrientes oscuras de este monólogo y este crimen más profundo, más arcaico y silenciado es el crimen del tabú del incesto. El tabú que, al quebrarse, desata la destrucción del transgresor, lo identifica como anormal, abyecto. Así, aunque tal vez la fuerza maligna de Kullervo reside en la maldad que los demás han perpetrado sobre él, esa maldad se filtra en el inconsciente del lector y se niega.

Me acusan de ser, directa o indirectamente, autor de cuatro crímenes. La esposa del herrero, mi hermana, el hermano de mi padre y su mujer. Me hubiera gustado morir sin llevar en el corazón esas cuatro muertes. Morir sin conocer el dolor que produce el odio en las entrañas. No ser marcado por el fuego. Pero no es uno el que decide (Núñez, 2004:13).

Por lo tanto a Kullervo sólo le queda una vía: desaparecer porque transgredir las normas sociales te estigmatiza por los siglos de los siglos.

Mi caso ha tenido mucha resonancia. Mantiene a la prensa ocupada, aparezco en los titulares y en las primeras planas. Me acosan los reporteros. Aquí hay algunas declaraciones sobre mi persona. (*Lee.*) “¡Un hombre-medusa!” “¡Un fanático!” “¡Un asesino!” “¡El ángel de la venganza!” “¡Esclavo y objeto de todo tipo de crueldades! Es como muchos de los jóvenes de ahora, que crecen sin conocer el amor, acumulando odio, que luego se desborda en una violencia irracional [...]. En la vida de Kullervo el crimen y la venganza son comporta-

mientos sociales aceptados. El mundo de Kullervo es violento. La venganza no está dirigida a un individuo solamente, sino a todo un linaje. En ese mundo el hombre libre también está desprotegido. Seres como Kullervo no son un mito. Están en las calles de Nueva York o de Helsinki (Núñez, 2004: 15).

Kullervo es acosado por los reporteros. Ser asesino es ser protagonista en un mundo de anonimato. La destrucción es premiada, la creación olvidada. Conocemos de memoria los nombres de los últimos asesinos. «El mundo debió ser otro», apunta Kullervo en uno de sus momentos dramáticos.

¿Podía haber actuado de otra manera? Mi corazón está tranquilo, madre. Es la tranquilidad que antecede a la justicia. ¡Y la justicia no viene de manos ajenas! Podría ser que mi abogada apele, que sea tan capaz en el oficio que hasta consiga mi libertad. ¡Cuál libertad! La libertad no existe para los que fuimos bautizados por el fuego (Núñez, 2004: 16).

Kullervo conoce mejor que nadie la importancia de la propia decisión y luego de admitir sus crímenes entre ellos, haber violado el tabú del incesto teniendo sexo y amando a su hermana, se suicida. Esta es la única vía para encontrar la añorada libertad/humanidad que no se gozó mientras vivió desterrado sobre la tierra.

En esta escena final vemos la dialéctica entre dos concepciones de la muerte, la cristiana, con la evocación religiosa de la última cena a través de dos elementos, el pan y el vino que representan el cuerpo y la sangre que Jesús derramará con su muerte en la cruz, y la cosmovisión andina, donde la muerte —incluso el suicidio— es vista como un viaje a otra dimensión de la vida, pues en la cosmovisión andina los *ajayus*, las almas de los difuntos vuelven para compartir en comunidad con los vivos. Esta convivencia de culturas y creencias da sentido de unidad y de restauración de la armonía cósmica se ve reflejada en el desdoblamiento final del personaje, cuando él describe el Kullervo que renace después del suicidio del primero:

Lo he guardado para este instante. La hora del pan y el vino. He conseguido convencer al carcelero y me ha traído un poco. (*Sirve el vino en un vaso de metal. Bebe.*) Me dijiste que yo tenía apenas unos días. Qué lejano el fuego. ¡Qué lejano el dolor y el mundo! Quiero encontrarme con Kullervo. Sin estigmas. Como un potrillo salvaje al que aún no han marcado. Kullervo (*Parte el pan y saca la navaja que hay escondida en él. Se la clava en el pecho.*) (Núñez, 2004: 17).

A modo de cierre, podemos concluir que la historia de Kullervo es la historia universal que se repite. Al asistir a la puesta en escena de Kullervo bien podríamos decir que estamos presenciando una tragedia contemporánea, un acto de antropofagia política de este siglo donde es la sociedad quien se encarga de decidir qué cuerpos merecen estar en vida y cuáles no, incitando esos desechables, desterrados, extraños al suicido a través de la oferta de una vida completamente distópica.

Bibliografía

- ACHOTEGUI, J., 2000, “Los duelos de la migración: una perspectiva psicopatológica y psicosocial”, en E. Perdiguer y J. M. Comelles (editado por), *Medicina y cultura*, Barcelona, Editorial Bellaterra, pp. 88-100.
- DOSTOYEVSKI, F., [1869] 1974, *El príncipe idiota*, trad. es. de P. Pedraza y Páez, Barcelona, Sopena.
- FISHER, M., 2018, *Lo raro y lo espeluznante*, Barcelona, Alpha Decay.
- LÖNNROT, E., 1849, *Kalevala*, Helsinki Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran kirjapainossa, en: <<https://ia600306.us.archive.org/19/items/kalevala184900hels/kalevala184900hels.pdf>> (10 de febrero de 2025).
- NÚÑEZ, M., 2004, *Kullervo*, edición bilingüe, trad. es. de P. Saaritsa, Finlandia, Unión de Dramaturgos de Finlandia.
- NÚÑEZ, M., 2006, “Kullervo”, en M. Benites, *Nueva dramaturgia malagueña*, n. 4, Málaga, Asociación de Amigos del Tetaro y de las Artes Escénicas de Málaga.
- , M., 2023, *Encuentro con la escritora Maritza Núñez*, en <<https://youtu.be/lro9MpMehYw?si=lcCQfcp7vo4gcPKD>> (10 de febrero de 2025).
- TOLENTINO, C., 2011, *Kullervo* de Maritza Núñez, Lima, Teatro Racional (puesta en escena).
- PRIES, L., 1999, “La migración internacional en tiempos de globalización”, *Nueva Sociedad*, 29.164, pp. 56-58.
- TOLKIEN, J. y FLIEGER, V., 2010, “‘The Story of Kullervo’ and Essays on *Kalevala*”, *Tolkien Studies*, 7, pp. 211-278.
- WEISZ, G., 2007, *Tinta del exotismo: Literatura de la otredad*, México, Fondo De Cultura Económica.

MONICA FUMAGALLI

Università degli Studi di Milano

Del arrabal al conurbano: representaciones de lo extraño en la literatura y en la música argentina contemporánea

Las políticas económicas inauguradas durante la última dictadura argentina (1976-1983) y continuadas a lo largo de la década de 1980 se consolidaron y al mismo tiempo revelaron su impacto en la ciudad de Buenos Aires a partir de los años 90, con importantes consecuencias en el aspecto socio-territorial de la ciudad (Torres, 2001; Gorelik, 2009; Pérez, 2009). Estas medidas, inevitablemente, se reflejaron en las representaciones culturales de la ciudad.

La década en cuestión se caracterizó en particular por el surgimiento de nuevas fronteras —concretas y simbólicas— con la consecuente formación de guetos sociales, un proceso cuyos efectos resultan evidentes al observar el mapa de asentamientos informales que han surgido dentro y fuera del perímetro urbano, y cuya población, en constante aumento desde finales de la década de 1980 (Torres, 2001), atestigua lo que Maristella Svampa ha denominado la «legitimación generalizada de modelos de ciudades restringidos» (Svampa, 2005: 79).

El centro de la Capital experimentó un proceso de gentrificación (Torres, 2001), convirtiéndose en destino de gran parte de la inmigración procedente de países limítrofes incentivada por la Ley de Convertibilidad. Peruanos, bolivianos, paraguayos, dominicanos, junto con los primeros inmigrantes provenientes de África Occidental, volvieron a poblar conventillos parecidos a los que habían acogido a los inmigrantes de finales del siglo XIX, prevalentemente de origen europeo. Con tal impacto en la ciudad que ésta, según Adrián Gorelik, se vio obligada a relegar su «carácter europeo al lugar de la decepción o la nostalgia» (Gorelik, 2004: 71).

Sin embargo, la mayoría de las funciones administrativas siguieron ubicadas en el centro de Buenos Aires, una peculiaridad que diferencia la capital argentina de las otras ciudades americanas que sufrieron el mismo proceso (Gorelik, 2009). Por esta razón buena parte de las clases acomodadas decidió quedarse en la ciudad, atrincherándose en altas torres-jardín, vigiladas las veinticuatro horas del día, que surgieron en diferentes barrios céntricos (Torres, 2001). Al mismo tiempo, mientras un empobrecimiento generalizado afectó a gran parte de la clase media, abrumada por el creciente desempleo, hasta en aquellas zonas donde el tejido social no cambió sustancialmente como Barrio Norte, Recoleta, Alto Palermo o Belgrano se poblaban las calles de cartoneros, llegados del conurbano con sus carros en busca de cartones y residuos rescatables.

Por su parte, la periferia, hoy conurbano, que desde los años cincuenta hasta entonces sólo había albergado barrios de edificación popular, viviendas sociales y asentamientos de emergencia, sufrió un fenómeno conocido como «suburbanización de las élites» (Torres, 2001: 39), es decir, que por primera vez en la historia de la ciudad moderna, la población perteneciente a los sectores privilegiados estableció su residencia en los lujosos *country clubs*, barrios cerrados vigilados las 24 horas del día, que brotaban como hongos a pocos metros de las villas miseria. La ciudad avanzaba así hacia el siglo XXI mientras «una creciente bipolarización de clases en acomodados y excluidos reconfiguraba el paisaje» (Rondomankas, 2022: 15).

El proceso de fragmentación afectó a toda el área metropolitana, modificando de manera sustancial la relación, los equilibrios y las tensiones entre la Capital, administrativamente independiente a partir de la Reforma Constitucional aprobada en 1994, y el conurbano, tradicionalmente ‘distante’ de la ciudad y cada vez más pauperizado y degradado. Un contraste histórico que los principales estudios sobre las transformaciones urbanísticas y sociales referidos al periodo considerado invitan a superar, adoptando una perspectiva metropolitana (Gorelik, 2015) que valore la unidad cultural de Buenos Aires. Como evidencia asimismo Beatriz Sarlo, «desde el punto de vista económico, social, de transporte, la ciudad no está separada del conurbano» (Sarlo, 2009: 9).

La nueva condición de la ciudad influyó significativamente sus representaciones culturales, derribando la tradicional dicotomía delineada a partir de la publicación de *Facundo, civilización y barbarie en las pampas argentinas* de D.F. Sarmiento (1845) y de *El Matadero* (publicado en 1871 pero escrito entre 1839 y 1840) de E. Echeverría. Estas obras habían inaugurado la imagen de una ciudad considerada cuna de la civilización y de la razón, constantemente amenazada por un desierto, la pampa, percibido como un territorio ‘otro’ primitivo y violento, poblado por bárbaros encarnados, según las épocas, por indios, gauchos, negros, migrantes, o simplemente pobres.

Solamente a partir de la violencia experimentada durante la última dictadura, según Elsa Drucaroff, la dualidad entre civilización y barbarie empezó a tambalear, dando inicio al establecimiento de un nuevo estado que la autora define como ‘civilibarbárie’, en el cual «los términos que durante tanto tiempo han estado en conflicto, coexisten sin conflicto: la civilización es en sí misma barbarie, y la barbarie es civilización» (Drucaroff, 2017: 77).

Este análisis tiene como objetivo evidenciar cómo el Buenos Aires recién descrito sirve de escenario en el cual algunas voces de la literatura argentina recurren a ‘lo extraño’ para representar a los ‘excluidos’, históricos habitantes de las periferias, tanto reales como simbólicas, que han sido siempre considerados una amenaza y que, a partir de la década del 90, ocupan lugares diferentes de los habituales, dentro y fuera del perímetro urbano.

Las narraciones seleccionadas para este análisis son la novela *El aire* (1992) de Sergio Chejfec, el cuento *Cuando aparecen Aquéllos* (2001) de Marcelo Cohen, “Tomacorriente”, cuento que pertenece al volumen titulado *Rock barrial* (2017) de Juan Diego Incardona y algunas letras de tango, rock y cumbia. Los protagonistas de estas obras se desenvuelven en una ciudad cuyas profundas transformaciones territoriales y sociales generan en ellos mismos un sentimiento de extrañamiento, en cuanto percibidas como una «intrusión de lo nuevo y extraño» (Reati, 2006: 100) en su realidad cotidiana. Por lo tanto, estas narraciones pueden ser leídas como “crónicas de viaje por una Buenos Aires extraña”, una región cuyo mapa ya nada conserva de aquel «tablero de ambición universalizadora» (Gorelik, 2009: 271) con el que a principios del siglo XX la ciudad había entrado a la modernidad.

Por otro lado, estas narraciones representan una ciudad en la que aquellos que tradicionalmente han sido estigmatizados como ‘extraños’ en la literatura argentina, según categorías que han sido parte de un proceso «en revisión constante» (Feuillet y Marengo, 2017: 6), adquieren una presencia más destacada. A la vez, cuando esos ‘excluidos’ se autorrepresentan, como ocurre en el caso de las canciones que serán consideradas, en lugar de identificarse con sectores específicos del perímetro urbano, como sucedía en la literatura popular surgida en las primeras décadas del siglo XX, se describen a sí mismos como sujetos constantemente ‘en tránsito’ en una ciudad compuesta por «fortalezas amuralladas» (Bauman, 2009: 178), de la cual, de una manera u otra, se sienten expulsados.

Buenos Aires ciudad extraña

En la primera novela considerada, *El aire* de Sergio Chejfec, el protagonista, el ingeniero Barroso, abandonado por su esposa a través de una carta que lo invita a no buscarla, sale cotidianamente a caminar por una ciudad en la cual «ni premonitorias ni antiguas, había situaciones que no coincidían con la actualidad; eran cuadras desplazadas del tiempo, pertenecientes a una cronología extranjera» (Chejfec, 1992: 123). Desde el principio el sentimiento de alienación del protagonista envuelve también al lector, manifestándose a medida que se reiteran las caminatas de Barroso por la ciudad y, de manera gradual, surgen elementos perturbadores que generan una sensación de inquietud en el paisaje urbano (Alcívar Bellolio, 2016).

En primer lugar, intrigado por una nota que ha leído en el diario, titulada ‘Tugurización de las azoteas’ (Chejfec, 1992: 60), Barroso, mirando la ciudad desde un piso alto, nota que efectivamente sus techos se han poblado de ranchos. Los pobres parecen haber abandonado la periferia cambiando «hábitos y modos de vida en zonas que se pensaba que ya habían adquirido para siempre cierta personalidad urbana» (Chejfec, 1992: 62).

Se trata de pobres muy diferentes de los que solían poblar los versos populares, como el ‘Giuseppe el zapatero’, un inmigrante italiano protagonista del homónimo tango, que ‘trabajaba sin parar’ para que ‘el hijo estudiara de doctor’ (Romano, 2007: 202). Los nuevos indigentes ya no habitan los arrabales, sino las azoteas de la Capital: no obstante, carecen «de aptitud para vivir dentro de una ciudad en condiciones precarias» (Chejfec, 1992: 137) porque desconocen por completo los instrumentos relacionados a la autoconstrucción de la vivienda. Son torpes, su extrañeza es definida por movimientos inesperados, cualquier objeto, así como los mismos instrumentos del trabajo se les caen de las manos y «cualquiera que mencionara frente a ellos la palabra cuchara, plomada o cortafierro se enfrentaría a suspiros dubitativos y ojos en blanco» (Chejfec, 1992: 137).

En esta ciudad, en la cual incluso los movimientos de sus propios habitantes generan «un efecto contradictorio» (Chejfec, 1992: 121), ni siquiera la obsesión de Barroso por realizar cálculos, medir y pesar objetos materiales funciona como un antídoto contra la inexorable decadencia que afecta a la sociedad en su conjunto. Por ejemplo, entre los jóvenes que juegan al fútbol en los baldíos de la periferia más pobre de un país de «campeones de fútbol, boxeo y hockey» como canta el rock *La argentinidad al palo* (2004)¹ de Bersuit Vergarabat, «para su

¹ *La argentinidad al palo*: urly.it/314ary (12 de enero de 2024).

recurrente extrañeza, la mayoría jugaba mal» (Chejfec, 1992: 123). La misma falta de coordinación corporal afecta también a la gente que, desfilando delante de los ojos del protagonista, sale a la calle para hacer compras, pero, como no tiene dinero, se reúne «a centímetros de las vidrieras empañando los vidrios con la conversación, integrando corillos aislados, hablando en voz más o menos baja» (Chejfec, 1992: 53).

En una ciudad que ha experimentado un semejante proceso de lumpenización, los niños, cuyo trabajo es legal y ‘preferido’ al de los adultos, por ser los pequeños más económicos y de más fácil gestión, se han organizado en «congregaciones, pequeñas cofradías de recolección, venta y consumo» (Chejfec, 1992: 166) de vidrio, material que ha sustituido el uso del dinero. Por lo tanto, deambulan por las calles en busca del material repentinamente convertido en precioso.

Como señalado por Sylvia Saítta, es la primera vez que la literatura argentina renuncia al realismo para representar la pobreza (Saítta, 2006). Aquí es más bien la irrupción de lo extraño en diferentes ámbitos lo que devuelve la imagen de una ciudad radicalmente transformada por la irremediable decadencia económica y cultural.

‘El viaje’, tanto real como simbólico, del protagonista de *El aire*, quien también está familiarizado con el conurbano —en la novela se deja claro que ha vivido un tiempo allí— llega a su fin cuando, enfermo y a punto de morir, Barroso toma conciencia de que no solamente han cambiado la ubicación y las costumbres de los que habitan el territorio urbano. La ciudad misma, de hecho, va cambiando hasta disgregarse y, como consecuencia última de su fragmentación, vuelve a asumir la forma del «desierto al que se opone» (Berg, 1998: 24).

La ciudad parcializada de los años 90 es el marco en el cual se desenvuelve también el acontecimiento narrado en *Cuando aparecen Aquellos*, cuento de Marcelo Cohen que pertenece al volumen titulado *Los acuáticos*. El asunto se desarrolla en Isla Bruya, una de las islas del Delta panorámico que representa una metáfora elocuente del Buenos Aires de fin de siglo XX, el mismo que Pablo Ciccolella ha definido y estudiado como modelo de «archipiélago urbano» (Ciccolella, 2009: 37).

Las islas que pertenecen al Delta panorámico son muy diferentes la una de la otra por arquitectura, costumbres, gustos y creencias; sin embargo, una sola Panconciencia² funciona como ‘elemento unificador’ entre tierras que defienden sus fronteras de la posible llegada de vecinos indeseados a través de sistemas de seguridad muy sofisticados³. Las islas, además, se encuentran conectadas a través de medios de transportes futuristas, como «flaytaxis y alademoscas» (Cohen, 2001: 116), fundamentalmente destinados a garantizar la eficacia de las transacciones comerciales.

Isla Bruya, a diferencia de todas las demás islas, «se solazaba en una antigüedad que con el tiempo iba a volverse clásica, en lo posible» (Cohen, 2001: 108), los habitantes cultivaban «viejas leyendas urbanas» (Cohen, 2001: 109) y habían conservado la costumbre de interrumpir

² Una idea que, como señala Fernando Reati, era ya presente en la novela *El oído absoluto* (1989) en la cual una ‘columna fraterna’, a través de su rayo láser, escribía en el cielo de isla Lorelei «catastróficas noticias internacionales mezcladas con anuncios de las actividades del día, adjudicando el mismo valor intrínseco a un entretenimiento que a una guerra o un golpe de Estado» (Reati, 2006: 153).

³ En otro cuento del mismo volumen titulado “El fin de la palabristica” por ejemplo, ambientado en Ciudad Ajanja, la frontera es geográficamente marcada a través de una ronda perimetral que separa rigurosamente lo que la ciudad decide incluir y lo que quiere expulsar al punto que «no solo quede excluido del campo de visión de los sectores incluidos, sino que además se encuentre vedada cualquier posibilidad de contacto e interacción» (Sánchez, 2018: 151).

pir el frenesí de la incesante actividad productiva con un día de descanso: el miércoles. Se trata del día en el que Tálco y Multon, los dos protagonistas del cuento, cultivan su amistad, hecha de conversaciones, paseos por las calles de la isla, y una camaradería que refleja ese «cultivo de una antigüedad teatral» (Cohen, 2001: 113), peculiar de Isla Bruya y que se quiebra solamente ‘cuando aparecen Aquéllos’, gente de los cuales lo único que se sabe es que de ellos «mejor ni hablar» (Cohen, 2001: 146).

A pesar de los esfuerzos de la colectividad entera empeñada en mantenerlos alejados, un miércoles cualquiera, evocando un tema antiguo como el de la ‘invasión’, ‘Aquéllos’ aparecen, irrumpiendo en la isla como un malón. Ya a partir de su fisicidad, ‘Aquéllos’ provocan disgusto: parecen «un solo organismo muy grueso y muy bajo» (Cohen, 2001: 142), tienen «dientes negros o dientes verdes de sarro o dientes que faltaban» (Cohen, 2001: 143); como si no fuera suficiente tienen además «manos que después de castigar el aire se fregaban la entrepierna. Todos hablan imperfectamente a destiempo, como siguiendo un plan. Tenían su música macabra» (Cohen, 2001: 143), escupen, gritan, amenazan rabiosos, tiran desechos por la calle.

Sin embargo, no obstante el disgusto que provocan, a partir del momento en que ‘Aquéllos’ se hacen visibles, violando el centro de la isla y relacionándose de alguna manera con sus habitantes, ya nada sigue igual en la vida de la isla. Si Multon vive su propia transformación ‘desapareciendo’, Tálco también experimenta «una renovación» (Cohen, 2001: 155) que lo lleva a decidir emprender un viaje por primera vez en su vida. El acto de encontrarse frente a frente con el ‘extraño’, que ninguna frontera pudo detener al fin, involucra a todos los sentidos y modifica al sujeto, la visión lo provee de un saber nuevo (Sánchez, 2018: 148). Y ese saber resulta más poderoso que cualquier frontera.

‘Extraños’ son también los personajes que acompañan el viaje de ‘Tomacorriente’, protagonista del homónimo cuento largo contenido en *Rock Barrial* de Juan Diego Incardona, cuyo título se refiere a la corriente del rock denominada ‘rock barrial’ o ‘rock chabón’. Esta expresión, surgida en los años 90 como manifestación autóctona del conurbano bonaerense, abandonó sus características cosmopolitas, los conflictos generacionales y la protesta contra el sistema, propias del rock internacional, para centrarse en la realidad local, dotándola de una identidad propia que el autor elige como símbolo de la periferia que pretende retratar.

Tomacorriente parte desde Villa Celina, barrio ubicado en La Matanza, partido del conurbano este y llega a Plaza de Mayo en plena revuelta de 2001. Como señalado por Ezequiel Rogn (2011), en este cuento el autor propone una resignificación del tema de la ‘invasión’, utilizado aquí para representar la revuelta de aquellos días de diciembre a través de un malón que marcha hacia la Capital. La maloca representada está compuesta por los ‘conurbanos’ —hombres, niños y mutantes introducidos ya a partir de la primera narración del volumen, titulada ‘Los monstruos’— a los que se suma «una multitud que aparece de la nada [...] guerrilla de guachos que sale de la selva» (Incardona, 2010: 110). Se trata de la misma selva de donde, en la canción rock *Señor cobranza* (1998), «se escuchan tiros» que «son las armas de los pobres» (Gobello y Oliveri, 2002: 53). En el trayecto desde Villa Celina a Plaza de Mayo los ‘conurbanos’ cruzan la Avenida General Paz, una frontera política y social, entran a la Capital y se enfrentan con ‘los otros’, que en este caso son los ‘ciudadanos’, desatando una violencia desenfundada, horrorosa y en ocasiones grotesca.

Los ‘conurbanos’ degüellan y descuartizan, rompen y queman, arrasan todo lo que encuentran en la ciudad sedientos de una venganza incubada durante años de abusos y avasa-

llamientos. Avanzan en pandilla, barrio tras barrio, con furia devastadora y solamente parecen apaciguarse un poco cuando, conquistada la Pirámide de Plaza de Mayo, mojan sus guitarras en la fuente, como aquel 17 de octubre de 1945, en el que un río de cabecitas negras mojó sus pies en la fuente reclamando a Perón. Resignificando un icono de la historia peronista, «el rock barrial moja las guitarras en la fuente y el agua del centro se mezcla con la zanja» (Incardona, 2010: 133).

Incardona pertenece a una generación de jóvenes autores que escriben después de 2001, hablando desde adentro de la periferia; por lo tanto, ‘los extraños’ son, en este caso, los ciudadanos de la Capital. El autor, a quien entrevisté en septiembre del año pasado en Buenos Aires, me dijo:

Ciento cincuenta años antes de que los noticieros insistieran con el drama de la inseguridad en el conurbano, la literatura proponía sus representaciones del miedo porteño, alimentándolo. Sin embargo, hay una generación de niños que finalmente decide subir a los techos entre 1982 y 1983 y cruzar la General Paz, y cambiar la historia, son los niños de los que hablo en *Los monstruos*.

Los ‘conurbanos’ representados en *Rock barrial* pueden leerse como los herederos espirituales de aquellos habitantes de los suburbios, ya legendarios, que, aunque siguieron comunicándose principalmente a través del teatro, la canción y la poesía, a partir de los años 90 empezaron a expresarse también en nuevos contextos y modos.

En este sentido, precisamente, Elsa Drucaroff destaca cómo la literatura de Incardona puede considerarse como una de las primeras que «introdujo en la literatura argentina el mundo marginal suburbano de los años noventa y lo convirtió en linaje, civilización» (Drucaroff, 2015).

Lo extraños se autorrepresentan

Si bien existe una continuidad en las formas de autorrepresentación de aquellos que, compartiendo el estigma de la otredad, a lo largo de la historia han levantado su propia voz para trazar un camino propio, la nueva geografía de la ciudad también modifica estas expresiones para las cuales, en este estudio, se hará referencia a las letras de algunas canciones de tango, rock y cumbia.

Por ejemplo, el Buenos Aires en el que se desenvuelve Beltrán, el protagonista del célebre tango *Del barrio de las latas* (1926), que partía desde Parque Patricios⁴ «pa’ Corrientes con un par de alpargatas y pilchas indecentes»,⁵ representando una figura ajena a los ojos de los habitantes de la Capital, pero que al final, ‘se acomodaba’, es muy diferente de la de la experiencia vivida por el contemporáneo ‘Juan sin cielo’, protagonista del homónimo tango de Matías Mauricio (Campo y Flores, 2014: 180).

⁴ El barrio de las latas, luego Mataderos del sur y Corrales viejos, solamente en 1902 fue definitivamente bautizado Parque Patricios (Fumagalli, 2020: en la red).

⁵ El tango *Del barrio de las latas* ([urly.it/314awh](https://www.youtube.com/watch?v=314awh); 24 de febrero de 2025) fue grabado por Carlos Gardel en 1926, en sistema acústico y, unos días después, con el apenas estrenado sistema eléctrico (Pinsón, <https://www.todotango.com/historias/cronica/547/El-Barrio-de-las-Latas-leyendas-de-tangos-y-sainetes/>).

En efecto el joven, supuestamente indigente, llega al centro de Buenos Aires desde un conurbano que ya no constituye el *continuum* de la ciudad, ni está separado de ella por una orilla ‘permeable’. Por un lado, alcanza la Capital luego de haber cruzado una frontera que se ha convertido en un límite prácticamente infranqueable para aquellos que dependen del transporte público, administrado casi exclusivamente por empresas privadas⁶ y, además, cada vez más oneroso. Por otro lado, el esfuerzo tampoco se ve recompensado, ya que Juan, una vez llegado, «atraviesa la ciudad resignado y sin hablar» y ya no triunfa, sino que al final, «entre un montón de restos de cartón se muere en su rincón fatal» en medio de la indiferencia de aquellos que ni siquiera lo perciben, aunque sea como ‘un ser extraño’.

Los letristas del tango, herederos de la disputa histórica entre los dos grupos literarios de Florida y Boedo, nacida en los años en que la poesía era un terreno de contienda para las cuestiones sociales de Buenos Aires, aunque hacen referencia a los puntuales guetos surgidos en el tejido urbano, continúan retratando esencialmente una ciudad dividida en dos. Por un lado, aluden a la Buenos Aires de la opulencia y la riqueza ostentosa; por el otro, persisten en retratar ‘la otra Buenos Aires’, la de la miseria y la marginalidad que desde siempre habitan ‘los extraños’ y que se confirma como ciudad ‘elegida’.

Los protagonistas de sus letras, como reflejado en el tango *Los porteños*⁷ de Raimundo Rosales, continúan «buscando el paraíso en los escombros» dentro de un perímetro urbano en el cual, no obstante, ya no encuentran un lugar disponible. Estos individuos, cuyo número va en aumento debido al empobrecimiento de la sociedad y que resultan cada vez más ‘extraños’ a los ojos de aquellos que aún tienen acceso a la ciudad, se transforman en una «sombra ciudadana» que «se desliza entre la gente de actitud diferente» en un tango-chamamé de Jorge Padula Perkins⁸.

Como aquellos niños que, en la novela de Chejfec, estaban «condenados al nomadismo» (Chejfec, 1992: 50) y «vivían en las avenidas, estaciones y terminales» (Chejfec, 1992: 59) debido a la falta de recursos y de trabajo, los expulsados por la ciudad fragmentada del siglo XXI se autorrepresentan en las canciones constantemente ‘en tránsito’.

Una imagen que cobra más intensidad en las numerosas composiciones surgidas a partir de la fusión entre el tango, género que experimenta una verdadera segunda época de oro a partir de la mitad de los años 90, y el rock nacional, de donde provienen muchos artistas del panorama tanguero contemporáneo. Las letras escritas en este ámbito, como sucede en las obras literarias consideradas anteriormente, dan cuenta de una ciudad en la cual ya no existe espacio para idealizaciones: el arrabal, un tiempo territorio-patria de los humildes, custodio de valores nobles, y a su vez ámbito en el cual disfrutar de «las horas tranquilo» como representado en *Nobleza de arrabal* (1946)⁹, puede en la actualidad transformarse en un «cono subhumano

⁶ A este propósito es interesante notar que, a pesar de la creencia común, no fueron gratuitos ni siquiera los ‘trenes blancos’, trenes reservados a los cartoneros que conectaban diferentes zonas del conurbano a la Capital entre 1999 y 2002, instituidos por la Sociedad Trenes Buenos Aires (TBA) en respuesta a las quejas de los pasajeros por la presencia de los cartoneros en los vagones de los trenes comunes. Como especifica Alejandra Dobo de Socolsky «los cartoneros pagan diez pesos mensuales (un equivalente a 3,50 dólares) por el servicio» (Dobo de Socolsky, 2006: en la red).

⁷ *Los porteños*, de Raimundo Rosales, así como *No se puede volar*, ambas letras citadas en este artículo se publican, sin fecha de composición, aquí: <https://letrastango.com/artista/raimundo-rosales%20>. El poeta, al que entrevisté en marzo de 2023, no recuerda la fecha de composición de las mismas.

⁸ Me refiero a la letra de Jorge Padula Perkins titulada *Ahijado de Buenos Aires*: urly.it/314aqn

⁹ *Nobleza de arrabal*: [https://www.todotango.com/musica/tema/1565/Nobleza-de-arrabal-\[Manzi\]/](https://www.todotango.com/musica/tema/1565/Nobleza-de-arrabal-[Manzi]/)

en el cono subterráneo», conectado a la Capital por trenes que parecen viajar «desde Retiro a la eternidad» como representado en el tango-rock titulado *Tren F.C.G.S.M.* (2000) de Hugo 'El Peche' Estévez (Mertz, 2016: 11).

Las estaciones de tren, terminales de ómnibus y andenes, configuran el mapa de una ciudad en la cual los excluidos se representan como «gente yendo y viniendo de ninguna parte hacia la nada», tal como sugerido en *Andén* (2007) de Peyo Campoliete (Mertz, 2016: 97); el viaje, generalmente orientado a la búsqueda de recursos para la supervivencia, se convierte en centro de la actividad diaria. Una atmósfera similar se observa en el tango *No se puede volar* de Raimundo Rosales. A diferencia del 'bailarín compadrito' que, en la letra homónima de 1929, quería «probar otra vida» y salía del arrabal para «lucir su famosa corrida» al Maipú, en la letra de Rosales, el protagonista sigue soñando con «cantar o bailar, ser el rey de la cumbia más rea, olvidarse del humo en los ojos», pero «hoy anda colgado de un tren y lo ven cada tarde en Retiro».

La ciudad se ha vuelto hostil, hasta resultar «puta ciudad sin corazón» en *La otra Buenos Aires* de Matías Mauricio (Mauricio, 2022: 141), donde los sueños ya no triunfan, especialmente después de 2001, y donde los 'extraños', que quedan excluidos para siempre, deambulan sin rumbo por las calles. En el presente contexto, la corriente de rock barrial a la que también hace referencia el volumen de Incardona, objeto de análisis en este artículo, emerge como una excepción en cuanto a la temática de sus letras. Dichas letras constituyen una de las manifestaciones mediante las cuales los residentes del conurbano y, por extensión, individuos vinculados a segmentos tradicionalmente considerados 'otros' en relación con la dicotomía recurrentemente abordada en el artículo, asumen la voz en la década de 1990.

Los exponentes de esta corriente heredan temáticas que ya eran distintivas en la poética del tango durante su época dorada, aproximadamente entre 1940 y 1955, al tiempo que conservan la alusión a la oposición entre civilización y barbarie, proponiendo una inversión de la misma. En esta representación, 'extraños' son los habitantes de la Capital, y 'extraña' es la Capital misma, alienada y alienante, «espacio sin cualidades» (Sarlo, 2014: 21) que 'cae encima' a los transeúntes como representado en la canción *Capitán América* (1994) del conjunto rock Las pelotas:

Moviéndose
torres de cristal
irrompibles frente a mí.
Garantizado.
Caen sobre mí
las cadenas de supermercados
'compre más barato'¹⁰.

A la deshumanizante naturaleza de la ciudad se opone una periferia en la cual aún perdura la identidad barrial, que se caracteriza por la continuidad de una vida familiar arraigada en rituales, la celebración de la amistad y el compartir del tiempo de ocio, conformando así un paradigma de bienestar y felicidad. Esta percepción adquiere tal relevancia que el protagonista

¹⁰ *Capitán América*: <https://rock.com.ar/letras/capitan-america/>

de *Ángel del Docke* (2014)¹¹, canción del grupo rock La Mancha de Rolando, llorando su miseria mientras vaga por la Capital, llega a una conclusión definitiva: «yo no necesito civilización».

Desde finales de los años 90 los extraños también se expresan a través de una nueva voz musical autóctona argentina conocida como cumbia villera, un subgénero de la cumbia de origen colombiano difundida en Argentina a partir de los años 60 (Alabarces y Silba, 2014) que, a través de sus letras, otorga voz a la realidad de las villas miseria. Al igual que el tango, las letras de cumbia villera reconfiguran la urbe mediante una representación dicotómica entre la opulencia y la pobreza. Sin embargo, en este contexto, el individuo en situación de indigencia, es decir, el considerado ‘extraño’, es conceptualizado como ‘el negro’, en la acepción argentina de este término¹², que implica precisamente la relegación del sujeto a un estado de excepcionalidad, asociado a situaciones de extrañeza, exotismo y extranjerización (Cervio, 2023).

La dicotomía entre ‘ser o no ser negro’, que Mariano Dubín invita a considerar como ‘fundacional’ (2016), según el mismo autor, establece justamente una continuidad entre la cumbia villera y la literatura gauchesca. Esta última, inaugurada por Hilario Ascasubi y continuada con José Hernández y cuya influencia se reconocería más tarde en la obra de autores como Arturo Jauretche, Atahualpa Yupanqui y Paco Urendo, había contribuido a conformar un contexto caracterizado por una sociedad de clases, donde un ‘país de negros’ es administrado con una ‘justicia de blancos’: el mismo país al que hacen referencia las letras de cumbia de Pablo Lescano (Dubín, 2016: 21). Incluso el gaucho, de hecho, como expresaría también Borges en el cuento *El fin*, publicado por primera vez en 1953 en el diario *La Nación*, «cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra» (Borges, 1990: 187).

Pablo Lescano, pionero de la cumbia villera, denuncia sin ninguna metáfora la estigmatización del negro/villero por parte de la sociedad considerada ‘bien pensante’ en su canción *Quieren bajarme* (2004), la cual puede interpretarse como una suerte de manifiesto de este género:

Quieren bajarme y no saben cómo hacer
 porque este pibito no va a correr [...].
 Por ser un pibito bien *cumbiambero*
 me subís a tu patrullero.
 Porque si un negro corre dicen que ese robó
 vamos a llevarlo preso que algo se afanó
 y si un cheto lo hace, no, no
 ese pibe no robó (Dubín, 2016: 21).

¹¹ *Ángel del Docke*: <https://rock.com.ar/letras/angel-del-docke/>

¹² Las estrategias de ‘blanqueamiento’ mediante la modificación de las categorías raciales han estado en el centro de la narrativa dominante del Estado-nación argentino, delineando los lineamientos de un proyecto nacional que definiría gran parte de la política estatal del siglo XX. Esta narrativa consolidó una mitología nacional basada en la ‘extinción’ de negros y negras, que se convirtió en fundamento del Estado-nación y, en consecuencia, relegó a todo aquel que no fuera blanco y europeo a la condición de forastero. En este contexto, la categoría ‘blanco’ asumió progresivamente el papel de espacio normativo capaz de determinar las características socialmente atribuidas a lo que se considera ‘normal’, ‘autóctono’ y ‘nacional’. Por el contrario, el adjetivo-sustantivo ‘negro’, desde el siglo XIX hasta nuestros días, se utiliza para referirse a los grupos subalternos en general. ‘Negros’, ‘indios’, ‘cabecitas negras’, ‘negros villeros’ y ‘negros del plan’ son términos que atestiguan las formas en que se sigue designando al ‘otro’. En particular, desde mediados del siglo XX, la categoría ‘negro’ ha dejado de asociarse exclusivamente a la ascendencia africana para convertirse en un signo de subalternidad vinculado a las clases populares y pobres (Cervio, 2023).

Los villeros/negros, quienes mayoritariamente desde la década del 90 presentan rasgos somáticos andinos propios de los inmigrantes provenientes de países limítrofes, incluso cuando no residen en antiguos conventillos y casonas de los barrios históricos de la Capital, mantienen una dependencia crucial de la misma para su subsistencia. Por esta razón, como ocurre en las canciones previamente mencionadas pertenecientes a otros géneros, gran parte de las letras de cumbia se centran en las dificultades asociadas al viaje desde la periferia, dando forma a una galería de ‘nómadas urbanos’ como ilustrado en *Chicos del andén* (2000), del conjunto de cumbia *Yerba Brava*:

Sentados en el andén esperan el último tren,
ellos saben que al volver algo tienen que traer
hay uno o dos por vagón, diciendo en cada estación
somos 12 con mamá y en camino hay uno más (Míguez y Semán, 2006: 41).

Cada vez más extraños

A partir de los años 90 la literatura argentina se puebla con la presencia creciente de nuevos ‘extraños’, a quienes los autores conceden cada vez más protagonismo. Este fenómeno también se manifiesta en la música, donde los ‘extraños’ articulan sus propias narrativas, ya sea en géneros tradicionales como el tango o en aquellos surgidos durante la mencionada década, como el rock barrial o la cumbia villera.

Estas representaciones evidencian la fragmentación social de Buenos Aires, donde pequeñas comunidades, así como individuos cada vez más aislados entre sí, se configuran como habitantes de una ciudad en la cual la posibilidad de compartir experiencias y elaborar las diversidades se ve considerablemente reducida. En el marco de una «sociedad excluyente» (Svampa, 2005: 12), el otro, cada vez menos ‘entraño’, se convierte en una amenaza, un potencial enemigo el cual, al permanecer desconocido, se torna fácilmente receptor de una violencia que surge como resultado de otras frustraciones, como se evidencia en el cuento “Tomacorriente” y en muchas letras de cumbia que funcionan como el canto de una guerra «que no es política ni ideológica sino lisa y llanamente social» (Gobello y Oliveri, 2003: 83).

Este escenario es compartido por todas las obras analizadas, las cuales, a pesar de algunas diferencias puntuales, recurren a la extrañeza de la ciudad o de sus habitantes para explorar una sociedad que, como resultado de la experiencia de la última dictadura y la implementación de la economía neoliberal, ha visto aumentar el número de desesperanzados y parece no encontrar más términos comunes para revertir esta situación.

Bibliografía

- ALABARCES, P. y SILVA, M., 2014, “‘Las manos de todos los negros, arriba’: Género, etnia y clase en la cumbia argentina”, *Cultura representaciones sociales*, 8.16, pp. 52-72.
- ALCÍVAR BELLOLIO, D., 2016, “Paisaje de la crisis, crisis de los afectos”, *Anclajes*, XX.2, pp. 1-16.
- BAUMANN, Z., 2009, *Ética posmoderna*, Madrid, Siglo XX de España Editores.
- BERG, E., 1998, “Ficciones urbanas”, *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 10, pp. 23-37.
- BORGES, J. L., 1990, “El fin”, en *Ficciones*, Buenos Aires, Alianza Emecé, pp. 183-187.
- CAMPO, J. y FLORES, O., *Tangos políticos. El libro de quejas del arrabal*, Buenos Aires, Ediciones Ciccus.
- CHEJFEC, S., 1992, *El aire*, Buenos Aires, Alfaguara.
- CERVIO, A. L., 2023, “Racialización, alteridad y política de la mirada en Argentina: una aproximación desde la sociología de las sensibilidades”, *Revista Novos Rumos Sociológicos*, 10.18, pp. 77-102.
- CICCOLELLA, P., 2009, “Buenos Aires: Una metrópolis postsocial en el contexto de la economía global”, en P. Pérez (editado por), *Buenos Aires, la formación del presente*, Buenos Aires, Olacchi, pp. 35-62.
- COHEN, M., 2001, “Cuando aparecen Aquéllos”, en *Los acuáticos*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, pp. 99-156.
- DOBO DE SOCOLSKY, A., 2006, “Cartoneros: Marco social, político y económico”, en *LACC Working Paper Series*, diciembre de 2006, <<https://docplayer.es/10019258-Cartoneros-marco-social-politico-y-economico.html>> (14 de enero de 2024).
- DUBÍN, M., 2016, *Parte de guerra. Indios, gauchos y villeros: ficciones del origen*, La Plata, Colección Plan de Operaciones.
- DRUCAROFF, E., 2015, “La pulsión de inventar mito”, en *Página12*, 21 de diciembre de 2015, <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/37562-8931-2015-12-21.html>> (2 de agosto de 2022).
- , 2017, “Ricardo Piglia, la máquina de invención política y la civilizarbarbarie”, *HeLix*, 10, pp. 68-87.
- ECHEVERRÍA, E. 1871, *El Matadero*, Buenos Aires, Revista del Río de la Plata.
- FEUILLET, L. y MARENGO, M., 2017, “Dossier: Identidad y alteridad en la Literatura Argentina del Siglo XX y contemporánea”, en *Recial*, <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/issue/view/1467>> (12 de enero de 2024).
- FUMAGALLI, M., 2020, *Del barrio de las latas*, <<https://radiocrossovertango.blogspot.com/.../Giu2020.html>> (24 de febrero de 2025).
- GOBELLO J. y OLIVERI, M., 2002, *Diccionario de la crisis*, Buenos Aires, Corregidor.
- , 2003, *Tanguescos y lunfardismos de la cumbia villera*, Buenos Aires, Corregidor.
- GORELIK, A., 2004, *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

- , 2009, "Buenos Aires: el fin de la expansión", en P. Pérez (editado por), *Buenos Aires la Formación del Presente*, Buenos Aires, Olacchi, pp. 267-284.
- , 2015, "Terra Incógnita: para una comprensión del Gran Buenos Aires como Gran Buenos Aires", en G. Kessler (editado por), *El Gran Buenos Aires. Historia de la provincia de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa-UNIP, pp. 21-69.
- INCARDONA, J. D., 2017, "Tomacorriente", *Rock barrial*, Buenos Aires, Interzona.
- MAURICIO, M., 2022, *Tangos post 2001*, Buenos Aires, Ediciones del CCC.
- MERTZ, M. C., 2016, *Las letras actuales de tango (1999-2013). Historia, antología, análisis*, Tesis doctoral, Wien, Universität Wien.
- MÍGUEZ, D. y SEMÁN, P. (al cuidado de), 2006, *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*, Buenos Aires, Editorial Biblos Sociedad.
- PINSÓN, N. (s.f.), *El barrio de las latas, leyendas de tangos y sainetes*, en <<https://www.todotango.com/historias/cronica/547/El-Barrio-de-las-Latas-leyendas-de-tangos-y-sainetes/>> (24 de febrero de 2025).
- PÉREZ, P., 2009, "La privatización de la expansión metropolitana en Buenos Aires", en P. Pérez (editado por), *Buenos Aires la Formación del Presente*, Buenos Aires, Olacchi, pp. 285-304.
- REATI, F., 2006, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina Neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- ROMANO, E., 2007, *Las letras del tango*, Rosario, Editorial Fundación Ross.
- ROGNA, J. E., 2011, "Latencia del Malón: polis oligárquica e invasión", *Silabario*, 13.14, en <<https://www.academia.edu/41642745>> (12 de enero de 2024).
- RANDOMAKAS, P., 2022, "Riachuelo se escribe con B de barro", *Boca de sapo*, XXI-II.33, pp. 15-23.
- SAITTA, S., 2006, "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte", *Nuestra América*, 2, pp. 89-102.
- SÁNCHEZ, S., 2018, "Cuando aparecen los otros: modos de narrar las transformaciones del neoliberalismo en 'Los acuáticos' de Marcelo Cohen", *Iberoamericana*, 18.67, pp. 143-160.
- SARLO, B., 2009, *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- , 2014, *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- SARMIENTO, D. F., 1845, *Facundo, civilización y barbarie en las pampas argentinas*, Santiago, Imprenta del Progreso.
- SVAMPA, M., 2005, *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires, Taurus.
- TORRES, H., 2001, "Cambios socioterritoriales en Buenos Aires durante la década de 1990", *Revista EURE*, 80, pp. 333-356.

CANCIONES CITADAS

Ahijado de Buenos Aires, 2017, música: Figueras A., letra: Padula Perkins J., intérprete: Alfredo Figueras.

Andén, 2007, música: Peralta, J., letra: Campoliete, P., álbum: *Sin descanso en Bratislava*, intérpretes: Astillero.

Ángel del Docke, 2014, música y letra: Quieto, M. F. y Amadeo, J., álbum: *Hielofuego*, intérpretes: La Mancha de Rolando.

Capitán América, 1994, música y letra: Daffunchio G. G. y Sussman T. F., álbum: *Máscaras de sal*, intérpretes: Las pelotas.

Chicos del andén, 2000, música, letra e interpretación: Yerba Brava, álbum: *100% villero*.

Del barrio de las latas, 1926, música: Fresedo E., letra: De Los Hoyos R.

Giuseppe el zapatero, 1930, música y letra: Del Ciano G.

La argentinidad al palo, 2004, música y letra: Righi O., Cordera G., Subirá J., Céspedes P., Martín C., álbum: *La argentinidad al palo*, intérpretes: Bersuit Vergarabat.

La otra Buenos Aires, 2018, música: Nemirovsky, P., letra: Mauricio, M., álbum *Resiliencia*, intérprete: Jacqueline Sigaut.

Los porteños, música: Saraceni M., letra: Rosales R.

Juan sin cielo, 2010, música: Arias, J., letra: Mauricio, M.

No se puede volar, música: Saraceni M., letra: Rosales R.

Nobleza de arrabal, 1946, música: Canaro F., letra: Manzi H.

Quieren bajarme, 2004, música y letra: Lescano, P., álbum: *100% Negro cumbiero*, intérpretes: Damas gratis.

Señor Cobranza, 1999, música y letra: De Vega, H. y Penner, M., álbum: *Arriba las manos, esto es el estado*, intérpretes: Las manos de Filippi.

Tren F.C.G.S.M., 2000, música y letra: Estévez, H., álbum: *Turra vida*, intérpretes: Buenos Aires Negro.

ISABEL LIPTHAY

Verband deutscher Schriftsteller, Alemania

Chiloé, universo flotante

a Renato Cárdenas Álvarez, in memoriam

Enero de 2020: después de años de ausencia, entro atemorizada en un Chile convulsionado y violento.

Canto:

*¡Hoy Chile despertó,
despertó, despertó,
Chile despertó!*

“¡Chile despertó!” es el grito que recorre los 4.300 kilómetros del territorio desde el 18 de octubre de 2019. Ese día comenzó el Estallido Social, cuando por un alza de 30 pesos, cientos de furiosos escolares saltaron los torniquetes del metro de Santiago. Aquella furia joven fue una chispa que encendió el territorio, un reguero de protestas pacíficas y de otros grupos destruyendo, más una brutal represión estatal, con más de cuatrocientos jóvenes cegados por bombas lacrimógenas y balines. Muchos heridos, mujeres violadas, muertos.

“No son 30 pesos, son 30 años”, se escribió en los muros de las ciudades. Siete días más tarde, el 25 de octubre, en Santiago, protestaron un millón y medio de chilenos.

Días antes del Estallido, el neoliberal presidente Piñera calificó a Chile como «un verdadero oasis en medio de esta América Latina convulsionada». Y mientras Santiago ardía días después, se vio a Piñera comiendo pizzas en el barrio alto. Declaró: «Estamos en guerra contra un enemigo poderoso». Un audio de Cecilia Morel, su esposa, dio cuenta de su absoluta desconexión con la realidad: «es como una invasión extranjera, alienígena».

Con el calor violento del mediodía ese enero de 2020, llego temerosa con amigos a la Plaza de la Dignidad, así bautizada por ser el centro de las protestas hace meses: es como si una bomba gigantesca hubiese acabado con todo vestigio de vida, hasta con las piedras. Oliendo a bombas lacrimógenas, a miedo, a solidaridad...

Los muros de Santiago gritan abusos, desigualdades, exigencias, poesía, rabia, utopías feministas, jubilados, estudiantes, pueblos originarios, diversidades sexuales, grupos ecologistas...

“Hasta que la dignidad se haga costumbre” resuena a menudo. El periodista Daniel Matamala describe así la represión estatal en su libro *La ciudad de la furia*: «La mano, durísima y cruel está en los perdigones que arrancan ojos de manifestantes pacíficos» (Matamala, 2019: 32).

Las farmacias, los bancos, hasta las iglesias están tapiadas, selladas con metal. Las iglesias son el símbolo de la vergüenza en Chile, por décadas de abusos sexuales.

Vuelo al sur, allá donde Chile se desmorona en islas. En Puerto Montt, a mil kilómetros de Santiago, hay protestas, represión y muros gritando. “¡Por la tierra, el agua y el pan, vamos a luchar!”. La catedral frente a la plaza es la más sellada de todas las que vi, metal en puertas y ventanas ¡espeluznante! La Iglesia chilena calla doblemente: sobre el Estallido y sobre sus abusos sexuales.

Cruzo en Ferry al mágico archipiélago de Chiloé. En Castro los muros gritan: “La política y la Iglesia no tienen cura”.

Tomo una lancha con amigos a la isla de Caguach. La gran iglesia, lugar de peregrinación, está abierta tres días con sus noches, mientras centenares de habitantes de otras islas vienen a celebrar la Fiesta de Jesús Nazareno de Caguach, trayendo sus propias imágenes religiosas. Nada de iglesia tapiada, ni manifestantes, ni bombas lacrimógenas. Un par de policías con chalecos antibalas conversan con el alcalde, paseándose entre los isleños que van llegando en sus lanchas.

La gente hace cola frente al cura para confesarse, a pleno campo. ¿Qué está pasando? ¿Es que Chiloé no es Chile? ¿Es acaso otro Chile? ¿Es otro reloj en el espacio y el tiempo?

El investigador y amigo Renato Cárdenas describe así la identidad primera del archipiélago de Chiloé en entrevista de televisión: «Nosotros somos mapuches y somos españoles [...]. Somos anfibios: somos de mar y somos de tierra» (Canal 13C, 2020, min 1:15).

En esta fiesta de religiosidad popular mapuche, los isleños bailan cuecas chilotas, comen milcaos con chicharrones, asados de cordero y choncho, papas y empanadas de marisco, curantos, a orillas del mar. Es el encuentro una vez al año de la comunidad dispersa entre tantas islas y un clima tan rudo. Al fondo el volcán Corcovado, las Tres Marías en un cielo azul...

Hay un gigantesco espacio entre el mar, la iglesia, las casitas de madera, preparado para las procesiones y la magnífica figura del Nazareno aguardando la procesión con su doliente y ensangrentado rostro, la corona de espinas, su túnica púrpura, los cabellos naturales y cargando la cruz, rodeado de isleños de todas las edades que encienden velas, rezan, cantan, conversan... Afuera los músicos ensayan los tradicionales pasacalles con guitarras, acordeones, bombos.

Qué fusión del catolicismo español, llegado primero en 1567 y en 1608 con jesuitas representantes del barroco, y los mapuche de Chiloé: los veliche y los chono. Comienzan por entonces las “Misiones Circulares”, levantando capillas por las islas y formando a los “fiscales”, voluntarios de cada pueblo que ayudan a los sacerdotes hasta el día de hoy. Renato Cárdenas en *Caguach, isla de la devoción*, expresa que los templos son «cajas», donde

resonará la música y resplandecerán la ornamentación, la imaginería, el teatro, el canto, los colores y otras artes que, en templos como el de Achao, el estilo barroco se expresa con toda su grandiosidad [...]. En las iglesias chilotas la liturgia abandona el templo [...], son complejas procesiones con canto, música, rezos, imágenes en andas, banderas, estandartes, cofradías con arcos, espejos, cintas y trajes especiales (Cárdenas, 2007: 17).

Renato Cárdenas y Catherine Hall escriben en *Manual del pensamiento mágico y la creencia popular*: «Las fiestas religiosas de orientación popular que reviven rituales del comienzo de la evangelización y esconden el legado cósmico de los guillatunes de la cultura mapuche-huilliche» (Cárdenas y Hall, 2002: 12).

En 1767 son expulsados los jesuitas del barroco, les siguen los franciscanos con la Ilustración y el Racionalismo. Estos últimos no buscan la síntesis de dos mundos —católico y mapuche—, sino que persiguen la religión chilota “por pagana” e imponen el castellano como lengua única.

En 1880 comienza el proceso contra la *Recta Provincia*, acusando a 70 personas por ejercer la brujería. Aquí un fragmento de *Los brujos de Chiloé. Célebre proceso del Juzgado de Ancud. Declaraciones de los Reos*:

Lo segundo es una parte de la piel de los brujos que mueren i que los que quieren tenerla, la sacan en el panteon, a la izquierda del cuerpo en direccion del pecho hácia la barriga. Esa piel la curten con ciertas yerbas i en seguida los brujos se la cuelgan con unos cordones al lado izquierdo i con ella andan de noche produciendo una luz especial que los distingue [ice aquí que no sabe explicar la razón de este fenómeno] (1908: 25).

De *Crónicas desde la comarca encantada* de Renato Cárdenas, un reo declara en el tribunal sobre el español Moraleda que venía a buscar gente

haciendo ver que era hechicero transformándose en pescado, lobo, paloma [...]. Una mujer, Chillpila, de Quetalco, tenía fama de hechicera. Los dos compiten. Entre varias pruebas, Chillpila consiguió dejar en seco el buque de Moraleda [...] y después ponerlo a flote (Cárdenas, 2021: 63).

Moraleda se da por vencido y «le regaló a Chillpila un libro de hechicerías [...]». Así se formó *La Recta Provincia*, «construyeron una casa subterránea» (Cárdenas, 2000: 64) y se la llamó la *Cueva de Quicaví*.

Crónicas desde la comarca encantada de Cárdenas narra la leyenda del brujo Zapata, a quien lo llevan frente a la iglesia de Quicaví:

—¡Vuela carajo!— gritó el policía poniendo el fusil sobre su cuerpo.
No tenía escapatoria.
Entonces el brujo Zapata se paró de manera delicada, romanceando palabras extrañas, y ante la sorpresa de todos, su cuerpo quedó en el aire y siguió elevándose [...].
El policía [...] como un energúmeno gritó a su gente:
—¿Qué esperan? ¡No ven que es un brujo! ¡Disparen!
Media docena de armas desgarraron el silencio del poblado... y el brujo Zapata cayó violentamente a tierra, desde la altura (Cárdenas, 2021: 68).

Renato Cárdenas explica aquí:

La fe popular es sensorial, táctil, visual. Se expresa por afectos más que por razones [...]. La gente trata a sus imágenes con familiaridad [...]. En Nercón nos contaban que “Miguelito” (San Miguel) llegó sin Diablo y que el pueblo le buscó uno porque ningún arcángel puede posar sin un demonio a sus pies (Cárdenas, 2007: 50-51).

De *Chiloé: Manual del pensamiento mágico y la creencia popular* de Renato Cárdenas y Catherine Hall se lee:

Chiloé es [...] el paulatino entrar de una cultura que viene de arriba y que trae sus propios cantos [...]. Pero el chilote sigue haciendo su vida: sembrando sus papas, tejiendo sus canastitos, mariscando o pescando de manera tan rudimentaria como cuando no había intromisiones por estas islas [...]. En otro sentido, todas las medidas que se toman para *favorecer* al pueblo chilote, en general sólo han interferido en su vida diaria, en su cultura, al tratar de incorporarlos a patrones acaso válidos en otras sociedades, pero no aquí (Cárdenas y Hall, 2002: 6).

Soledad Guarda, chelista de la Banda *Bordemar* de Chiloé, me cuenta:

Siento que somos un pueblo que, al estar alejados del continente, tenemos muchas particularidades que nos hacen crecer y desarrollarnos en un territorio y maritorio con nuestros propios mitos, costumbres, creencias y prácticas propias, que nos hacen crecer con pertenencia cultural. La relación familiar y comunitaria se desarrolla principalmente dentro de los hogares donde es importante el calor del fuego, la alimentación en base a los recursos que nos otorga la cultura bordemar, el fortalecimiento del sentido comunitario con sus expresiones colectivas como la minga y ayudas comunitarias sin necesitar muchas veces del continente, sólo cuando es necesaria una relación funcional de educación, salud y otros [...]. En la medida que han llegado los “avecindados”, las empresas de salmonicultura y modelos exógenos de desarrollo, hemos experimentado transformaciones que han incidido en nuestra matriz cultural, pero seguimos cultivando nuestras estrategias locales como forma de defensa de nuestro patrimonio.

Buscando una respuesta para estos dos Chiles que parecen moverse en tiempos paralelos en este crucial instante, leo en *Apuntes para un diccionario de Chiloé*, de Renato Cárdenas y Carlos Trujillo:

Hacer quercún: Expresión que se aplica especialmente a la navegación. Resguardarse del mal tiempo en un lugar protegido —un fiordo por ejemplo— y esperar a que amaine la tormenta para entonces continuar viaje. Ahí donde el

aguacero y los vientos dejan espacio a la conversa, a la ensoñación, al fueguito, a la espera de un tiempo que nos permita continuar el derrotero. ¿Hacia qué destino será que vamos? ¿Y si este *quercún* fuera el verdadero fin del viaje? ¿Quedarse nada más en este cabeceo de palabras bajo un techo que apenas nos protege del cielo desnudo y frío? (Cárdenas y Trujillo, 1978: 8).

Mientras Chile arde y Caguach no, me pregunto: ¿podrá Chile hacer un día *quercún*?

Bibliografía

CÁRDENAS, R., 1986, *Caguach, isla de la devoción: religiosidad popular de Chiloé*, Santiago de Chile, Ediciones Literatura Americana Reunida.

---, 2000, *Crónicas desde la comarca encantada: poblados, aldeas, comunes*, Santiago de Chile, Mágica Fundación para el Desarrollo y Protección de la Cultura, las Artes y el Patrimonio.

---, 2007, *Patrimonios religiosos de Quinchao*, Achao, Centro de Iniciativas Culturales del Museo de la Evangelización de la Iglesia Santa María de Loreto de Achao.

---, 2021, *La Comarca Encantada – Crónicas, relatos y cuentos de Chiloé*, Santiago de Chile, Fundación Mágica.

CÁRDENAS, R. y HALL, C., 2002, *Manual del pensamiento mágico y la creencia popular*, Santiago de Chile, Imprenta y editora Olimpho.

CÁRDENAS, R. y TRUJILLO, C., 3 de julio de 1978, “Apuntes para el gran sueño de Chiloé”, *Las últimas noticias*, p. 8.

Los brujos de Chiloé. Célebre proceso del Juzgado de Ancud. Declaraciones de los Reos, 1908, Santiago de Chile, Ponce Hnos, <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0033459.pdf>.

MATAMALA, D., 2019, *La ciudad de la furia*, Santiago de Chile, Editorial Catalonia.

CANAL 13C, 2020, Renato Cárdenas y la identidad chilota | En la Ruta del Libro, https://youtu.be/b_dVmsRoKB0, desde min: 1:15.

HÉCTOR MANUEL PEREA ENRÍQUEZ

Universidad Nacional Autónoma de México

Creación del sueño, vericuetos de la razón (Ramírez, Campobello, O’Gorman)

De lo bizarro, los raros

Las obras de artistas y autores nacionales tan disímiles como el pintor autodidacta Martín Ramírez, la coreógrafa y escritora Nellie Campobello (María Francisca Moya Luna) o el arquitecto, pintor de caballete, teórico y muralista Juan O’Gorman han venido recubriendo de brillos poco usuales, pero también, para bien y para mal, de enigmas y detalles oscuros, el México cosmopolita; así como la extensión natural en la vida de uno de ellos: los Estados Unidos. Los misterios y nebulosidades de los tres, apenas señalados arriba, junto con algunas tenebrosidades difíciles de digerir aún hoy, derivarían tanto de la biografía de cada una de estas singularidades artísticas como de la cercanía geográfica con el país del norte, las guerras europeas y el asentamiento en México de artistas que llegaron al exilio ya con obra realizada o bien por crear dentro del país de acogida. Las desigualdades sociales en la región o las diferencias ideológicas influyeron también en el destino de estos personajes.

Saliva y papas

Emigrado a los Estados Unidos en tiempos de la revolución, el jalisciense Martín Ramírez representaba en esos años una de tantas realidades mexicanas que, de hecho y lamentablemente, han sobrevivido a todas las componendas retóricas de la política. A propuestas endebles, siempre vistas como grandes soluciones económico-sociales que llevarían por lo regular al mismo resultado: el fracaso.

De familia pobre, campesina, Ramírez decidió un día dejar a hijos y esposa y emigrar bajo el rubro hoy visto como políticamente incorrecto y discriminatorio, pero siempre vivo e irremediablemente renacido a lo largo de la historia: en el rol de “espalda mojada”. Trasladado a California, sin hablar inglés entonces y sin haberlo aprendido nunca, él fue inmediatamente asimilado a la minería; a la *pisca*, en náhuatl, o cosecha de productos del campo, y finalmente a la industria de los ferrocarriles, como uno más de miles de México-norteamericano sin

futuro en México, pero con la aspiración de convertirse clase media en los Estados Unidos.

Para 1931, sin embargo, Ramírez se había vuelto un *alien* errante. Un migrante vagabundo de 32 años, de poco hablar, que la policía detuvo y al que diagnosticaron, primero, una depresión crónica; más adelante, ya internado en el Hospital De Witt de los Ángeles, como esquizofrénico catatónico incurable. A partir de entonces, y hasta su muerte, el jalisciense vivió en un encierro total pero mucho más brillante y fructífero que lo ofrecido antes: la explotación en el campo mexicano o el *chambismo* rutinario norteamericano.

La primera definición que Octavio Paz dio del perfil vital y artístico de Martín Ramírez en 1989 procedía de la interpretación dada por una galería norteamericana, tres años antes, al ya ícono de una forma creativa nueva. Escribía Paz en el Catálogo de la primera muestra mexicana de Ramírez en el Centro Cultural Arte Contemporáneo A. C., hoy desaparecido, de la Fundación Cultural Televisa:

Es lo contrario de una casualidad que la exposición de Arte hispánico contemporáneo que presentó la Galería Corcoran de Washington en 1986 se abriera con los dibujos coloridos de Martín Ramírez. No es un precursor ni un predecesor: es un símbolo. Mientras vivió fue un perfecto desconocido y sólo fue descubierto diez años después de su muerte, en 1970 (Paz, 1989: 19).

Mudo ya por completo, el antes migrante y ahora enfermo mental incurable comenzó a dibujar en 1945. Sobre lo anterior, apunta el poeta: «Decisión que es la cifra de su situación y la clave de su personalidad artística: renunció a la palabra pero no a expresarse» (Paz, 1989: 19). Durante varios años el paciente tuvo que esconder sus dibujos, pues el personal de limpieza acostumbraba a destruir las obras de los enfermos. Hasta que el Dr. Tarmo Pasto, y un profesor de arte y psicología de la Universidad de Sacramento, que acostumbraba visitar el Hospital, descubrieron que lo que hacía Ramírez superaba con mucho lo realizado por otros pacientes. Es así que se pudieron salvar unos 450 dibujos, en cuya realización participaron ambos personajes, aportando materiales —papeles, lápices de colores, etc.— y cuidándolos (Espinosa, 2019: 11). Gracias a Pasto, primer coleccionista de obras de Ramírez, otros tantos artistas y, en seguida, aficionados a la obra de Martín Ramírez, pudieron conservar obras suyas y organizar la primera exposición en Sacramento. A la que seguirían otras en Estados Unidos y Reino Unido, recordaba Paz, quien rechazaba «inmediatamente» considerar la manifestación artística de Ramírez como «un ejemplo más del arte de los psicóticos» (Paz, 1989: 20).

En primer término [abunda el escritor], no está claro —nunca lo estará— lo que se quiere decir con esta expresión. Además, el arte trasciende —mejor dicho: ignora— la distinción entre las frágiles fronteras de la salud y la locura, como ignora las diferencias entre los primitivos y los modernos. En el caso de Ramírez, sin cerrar los ojos ante sus desarreglos psíquicos, lo que nos interesa es el valor artístico de sus obras [...] Estas obras no hacen pensar en los cuatro muros en que está encerrado el esquizofrénico ni en las galerías de espejos de la paranoia: son resurrecciones del mundo perdido de su pasado y son caminos secretos para llegar a otro. ¿Cuál es ese otro mundo? Es difícil saberlo (Paz, 1989: 20).

Aunque admite que «son casos muy distintos», al escribir sobre Martín Ramírez Octavio Paz piensa al instante en Richard Dadd, el culto aristócrata inglés que, habiéndose formado en la Royal Academy of Arts del Londres victoriano, produjo durante toda su vida una obra de significativa calidad. Con menos rigor que en las consideraciones anteriores sobre arte y locura, y más a partir de una sutileza literaria, el poeta concluirá que «Dadd fue un pintor que se volvió loco; Ramírez fue un loco que se volvió pintor» (Paz, 1989: 20).

Obsesivo en cuanto a la consignación en su pintura de los detalles más —aparentemente— insustanciales, un buen día Dadd “enloqueció”, asesinó a su padre y, ya dentro del hospital psiquiátrico, pintó lo mejor de su obra en opinión de Paz. Se convirtió entonces en un hombre mudo del habla y absolutamente seco de la expresividad. *Fairy Feller's Master Stroke* (1864)¹, obra emblemática de Dadd y la más enigmática de todas según el poeta, encerraría uno o varios misterios. Y la relación entre Dadd y Ramírez mostraría un cierto paralelismo, pues el británico había tenido también su Tarmo Pasto: George Henry Haydon, administrador general del Bethlem Royal Hospital, gran admirador del aristócrata y quien le encargó la pintura anterior, hoy considerada por la crítica como su obra maestra.

Ramírez siguió un camino similar al del inglés frente al desorden mental. Al dejar de ser provinciano pobre, migrante en los campos y la industria californianos; chicano impedido de comunicarse a través de una lengua que le fue siempre ajena y aislado en el psiquiátrico, el mexicano comenzó entonces a pintar una obra que, en conjunto, resultaría la de un «artista notable» (Paz, 1989: 20), palabras con que Paz interpreta el pensamiento del Dr. Pasto. Esto a partir del uso ejemplar de señas, símbolos y formas repetitivas. A expresarse con figuras que eran casi las palabras perdidas por él y a disfrutar finalmente, desde su más profunda individualidad, una nueva vida.

La obsesión por recoger en sus obras los detalles mínimos, repetitivos es quizá la constante vinculación entre uno y otro “enfermo”. Creo que la comparación entre ambos pintores propuesta por Paz, al estar estos tan absolutamente divorciados en todo lo demás, distrae la atención de otras cercanías humanas y artísticas de Ramírez, a mi gusto, más certeras.

Una de ellas sería con el *facteur* Cheval y su costumbre de recoger compulsivamente piedras modestas hasta lograr, con el montaje entre ellas, la construcción de su castillo; otra sería con el pintor y arquitecto napolitano, hijo de revolucionario, Gennaro Della Monica, y su meticulosa creación en Teramo, Italia, de un castillo ecléctico que buscaba contener la misma magia de los medievales. Pero quizá el mayor paralelismo a distancia, vital, artístico y de edad, sin relación con el aspecto histórico o estilístico, se dio con el suizo-italiano Antonio Ligabue, pintor de corte *naïf* al igual que el México-norteamericano con el que éste comparte también la característica de haber sido ambos binacionales y haber llegado a sus países de adopción sin ningún conocimiento de la lengua. Como sea, en realidad ni en el caso de Dadd ni en el de los anteriores existió, casi de seguro, ninguna verdadera cercanía ni influencia sobre la obra producida por Martín Ramírez en su encierro hospitalario.

Martín Ramírez fue un enfermo singular y, de nuevo, en sintonía con la vida de Ligabue —o de Frida Khalo o Nahui Ollin—, sin seguidores serios o que alcanzaran sus niveles de talento. Meses después de ingresar en el nosocomio, como ya referí, el Dr. Pasto notó su talento; al igual que el artista boloñés Renato Marino Mazzacuratti había visto en 1928 el de Ligabue y

¹ Convertida en pieza *pop* por Freddie Mercury y la banda Queen (disco *Queen II*, 1974).

por lo mismo lo ayudó en su aprendizaje de la técnica pictórica durante sus años de vida en las cercanías del Río Po. Más adelante, en 1941, Andrea Mozzali, escultor, restaurador y pintor, logró sacar a Ligabue del hospital psiquiátrico de Reggio Emilia. Cosa que no sucedería en el caso de Ramírez.

Muerto en California en 1963, y prácticamente acabado según los rasgos faciales exhibidos por las fotografías del Hospital Estatal De Witt, el rostro mostrado en las fotos y autorretratos de viejo pintados por Ligabue empata casi a la perfección con el del México-norteamericano. Ramírez produjo durante sus pocos años de encierro obras en varios formatos y sobre todo obsesivamente delineadas; o más bien, contornadas y contenidas por líneas; y éstas, constituyentes de figuras humanas o animales que, a su vez, darían con frecuencia cuerpo a formas abstractas. De aparente sencillez, sus escenas se caracterizaron sobre todo por ser icónicas, en la mayoría de los casos, de su pasado mexicano; pero también de una sencilla formación cultural que si bien en su centro tuvo a la religión católica también se sustentó en elementos tan singulares como representativos del entorno histórico que vivió en carne propia en su infancia y adolescencia: calaveras, de azúcar o papel maché; figuras humanas revolucionarias —individuales o en caravana— u objetos de uso común durante y después del conflicto: sombreros, rifles, cananas, pistolas, caballos. Todos ellos combinados con el perfil de ciudades de fantasía y, en contraste, con animales de valle y de montaña.

Las técnicas de que se valió Ramírez tampoco fueron lo más habitual para un artista hecho a sí mismo o, cuando menos, del que se desconoce su formación precisa —que puede haber tenido en el hospital mismo—. Sus pliegos más grandes los lograba uniendo papeles con una mezcla de saliva y papa. Resulta asombroso el dominio en el cálculo de las distancias entre las líneas dibujadas, pero también la expresividad de las formas y de los rostros, algunas veces resaltadas con aplicaciones del *collage*, técnica realmente sofisticada para su condición médica, de austeridad casi absoluta y de auto formación.

Entre 1950 y 1960 sus dibujos se exhibieron en los Estados Unidos como obras anónimas y muestra de arte psicótico. Después de muerto en 1963, en la década siguiente sus obras sufrieron un cambio de clasificación; en cierta forma, ganaron un escaño en su consideración artística, al ser definidas como arte *naïf* —recordemos una vez más a Ligabue— y folclórico estadounidense. También como *art brut* o marginal. Los curadores entrarán en escena en 1980, con lo que la valoración de sus pinturas crece, así como el interés de los coleccionistas². Ya para entonces sus trabajos se exhibirán en los Estados Unidos junto a los de Diego Rivera, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Dalí, Chagall, Miró y Klee. Una nueva reclasificación experimentará en 1987, al ser incluidos dentro del ámbito chicano, aunque varios de los artistas de esta corriente no terminaban de considerar a Ramírez un pintor de calidad. Y ¿por qué se da este último fenómeno? Pues simplemente por haber sido autodidacta y, para el colmo, enfermo mental. El resultado de este diagnóstico será su marginación tanto del canon del arte mexicano como del chicano norteamericano (Espinosa, 2019: 12).

En 1989, el hoy desaparecido Centro Cultural Arte Contemporáneo, A. C., de la Fundación Cultural Televisa, A. C., exhibió la muestra *Martín Ramírez. Pintor Mexicano (1885-*

² Además del propio médico y los herederos, entre los coleccionistas norteamericanos con obras de Ramírez se encuentran Jennifer Pinto, de Nueva York; la Gallery Phyllis Kind, de Nueva York/Chicago; Henry Feiwel; Jim Nutt y Gladys Nilsson; Matthew Pasto, entre otros.

1960). Con participaciones de críticos y especialistas de Los Estados Unidos y México como Octavio Paz, Roberto R. Littman, Elsa Weiner Longhauser o Roberta Smith, y títulos como *Arte e identidad*, *Viaje de un visionario*, *Mapas de visiones: los dibujos de Martín Ramírez desde una nueva perspectiva*, *Las imágenes primordiales de la conciencia*, el catálogo de la exposición ubicó finalmente a este campesino, migrante “espalda mojada”, trabajador temporal, enfermo psiquiátrico en su verdadera condición vital: la del más comprometido pintor autodidacta. Él dedicado sólo a la creación, sin títulos ni subtítulos, sin calificativos propios a las escenas por él y por nadie más y ejecutadas. Sin la explicación culta de unas imágenes concebidas por que sí y sin un más allá de lo que significaron en su vida.

Los 30-30

Lo más interesante al hablar sobre Nelly Campobello y su obra es que la referencia tendría que ser en plural. Y no me refiero a que se trate de una mujer y una multitud de objetos producidos —algunos físicos, otros conceptuales—; de una mujer y las actividades de muy diversa índole en que estuvo involucrada, o de una mujer de múltiple personalidad, escindida en habitaciones ricas, jugosas y tremendas, en el más amplio sentido de la palabra. Hablar de Campobello, su otro yo que prevalecería como su imagen definitiva, o simplemente de María Francisca Moya Luna, es hacerlo sobre uno de los movimientos más asombrosos de la alta cultura mexicana. Pero también de una de las mayores desventuras imaginables, que se cruzó en el camino vital de una de las grandes mujeres de su tiempo.

Francisca y yo! Versos, un primer libro de Campobello fue saludado en 1929 por DR Atl como poemas «saturados de luz y de optimismo», «espontáneos y bellos como los movimientos de su cuerpo cuando danza» (Campobello, [1929] 2016: 34). En su breve comentario, Gerardo Murillo —otro autor conocido, como Nellie, casi exclusivamente por el pseudónimo—, al hablar de su escritura consignaba al mismo tiempo una de tantas pasiones de esa joven de 20 años: la danza, que más adelante, y en perfecta identificación con su hermana Gloria, convertiría, con todas sus facetas, en mucho más que sólo un pasatiempo hasta volverla una pasión volcánica de mil gargantas. Para 1931 Nelly y Gloria se iniciaban en la enseñanza de esta disciplina dentro de la Escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública (SEP) de México.

En ese año las hermanas, junto con un significativo equipo de producción, montaron el ballet 30-30, también conocido como *Ballet simbólico proletario 30-30*, nombre en México del fusil Winchester usado por la División del Norte de Pancho Villa en tiempos de la revolución. El espectáculo incluía la interpretación de *La Internacional*, cantada por 400 mujeres vestidas de rojo y por obreros, campesinos y soldados. En total, el ballet fue representado por mil bailarines de ambos sexos. Cuatro años después la reposición de la pieza en el Estadio Nacional, de la misma magnitud que su estreno, fue presenciada por el presidente Lázaro Cárdenas (Segura Escalona, 2016: 39-40; Segura Escalona, 1991: 21-22). Sobre la gestación de esta pieza dancística decía Nellie a Patricia Cardona en 1978:

Vieras que soy muy rápida para crear una cosa. Con la *Marcha de Zacatecas* —les dije—podemos hacer este ballet, y me puse a bailar luego, porque cuando bailo estoy creando. Los maestros de cultura física fueron a unos salones que

nos prestaron y yo les di los movimientos. A Gloria le correspondió poner *La siembra*, una parte de la obra que culmina con *La Internacional*. Todos salían en actitud de triunfo. Había movimientos funcionales, naturales. No era racional. Estudiada [...] (Dallal, 1986: 83-84).

Carabina 30-30 había sido el título de una de las canciones emblemáticas del movimiento armado, en su representación más popular. Y en particular de los villistas; a cuyo líder, Pancho Villa, fue muy cercano Martín Luis Guzmán y, por extensión ideológica, Nellie. Los 30-30 sería además el título de uno de los cuentos breves de *Cartucho. Relatos de la lucha en el norte de México* ([1931] 2016), obra de Nellie que, en el campo literario, resultaría entonces —al igual que lo es hoy— todo un acontecimiento. El cuento referido a los fusiles resulta uno de los más crueles del volumen, por su sequedad. A continuación, reproduzco un fragmento de otro de los micro relatos de *Cartucho, El muerto*:

De pronto, salió de la esquina, donde estaba Kirilí, un hombre a caballo; a poquito andar, ya estaba frente a la casa —le faltaba una pierna y llevaba una muleta atravesada a lo largo de la silla— iba pálido, la cara era muy bonita, su nariz parecía el filo de una espada. Él creía que iba viendo un grupo de hombres grises, que estaban allá arriba de la calle y que le hacían señas. No volteó ni nada, iba como hipnotizado con las figuras. En ese momento no se cruzaban balazos.

—Mira que amarillo —dijo mi hermana con un chillido que me hizo recordar a Felipe Reyes.

—Va blanco por el ansia de la muerte— dije yo convencida de mis conocimientos en asuntos de muertos (Campobello, 2016: 116).

Si bien con *Las manos de mamá*, su segundo volumen de relatos, Campobello lograba en 1937 una proyección amplia y madura de la vida cotidiana de una familia, no del todo completa, metida sin quererlo en la guerra, en 1940, con *Apuntes de la vida militar de Francisco Villa*, Nellie logró un retrato creíble de este guerrillero a quien no conoció personalmente, sino a través de su viuda Austreberta Rentería y, desde luego, de quien fuera muy cercano al Centauro del Norte y luego director del Ballet de la Ciudad de México, Martín Luis Guzmán, admirado por Campobello —como también ella, según parece, por el chihuahuense—.

Aparte de todo lo anterior, ya desde su primer volumen de cuentos, con destellos de *opera prima* —o sea, rodeado del halo de libertad que emana muchas veces de un trabajo creativo inicial, de juventud—, la escritora lo había convertido, por su cruda originalidad, en un clásico contemporáneo. Bajo el título referido de *Cartucho*, el volumen no sólo y naturalmente formó parte de la conocida como literatura de la Revolución, sino que, con mucha probabilidad, el mismo se mostró como el producto más representativo —junto con algunas escenas de *El águila y la serpiente*, de Martín Luis Guzmán, y de *Los de abajo*, de Mariano Azuela— del profundo caos en que se desenvolvió el fascinante y tremebundo movimiento anti porfirista y, en algún momento, anti maderista. Pero sobre todo, *Cartucho*, culminación de una forma expresiva de su autora, fue —y sigue siendo— un triunfo literario que, en cierta forma, opacaría otros tantos logros creativos y organizativos iniciados por Nellie y su hermana y, luego convertidos

en ejercicios colectivos y multi dimensionales, cambiarían el perfil de la danza, la música de concierto y el arte mural mexicanos del siglo XX.

Tomo apenas un detalle de 1937, importante en su momento y hoy de proporciones considerables por el artista involucrado, que daría inicio a una invaluable colaboración de carácter nacional. Y es el que José Clemente Orozco haya ilustrado *Las manos de mamá*. La admiración por las hermanas Campobello, tanto por la coreógrafa como, y quizá sobre todo, más allá del ámbito creativo, por Gloria, dio un giro radical a la vida del pintor. Sobre todo en cuanto a su concepción tanto del arte de caballete como del muralístico, que parecía haberse estancado en sus preferencias. La fuerza expresiva de las narraciones revolucionarias de Nellie encontraría el mejor campo de cultivo en las inclinaciones expresionistas de Orozco, que casaban a la perfección con un enfoque menos extremo del aspecto emotivo de las escenas. Pero sobre todo, más allá del libro—de ambos volúmenes en realidad, pues el espíritu libre de *Cartucho* estaba siempre presente en las ilustraciones—, en el campo del muralismo el autor del *Hombre en llamas* del Hospicio Cabañas encontró en las coreografías para ballet contemporáneo de Nellie y las magníficas ejecuciones dancísticas de Gloria el impulso que le había faltado para la concepción de un género pictórico absolutamente inédito en este medio, aunque ligado a otro en el que creadores de la Generación del Ateneo de la Juventud y del “grupo sin grupo”, Contemporáneos, habían incursionado: el cine. A lo anterior se sumaba, en el caso de Orozco, la concepción de la narrativa panorámica que había adoptado John Dos Passos en *Manhattan Transfer* ([1925] 2021) y que con frecuencia se ha vinculado, junto con un posible anticipo del *New Journalism* norteamericano, a la novelística de Martín Luis Guzmán. Tanto la periodística como la narrativa y la visual antes descritas serían propuestas determinantes para la creación de novelas del peso de *La región más transparente* ([1958] 2016) y *La muerte de Artemio Cruz* ([1962] 2000), de Carlos Fuentes.

Por cierto, John Dos Passos fue alumno de Alfonso Reyes en 1918 en los cursos de Literatura Española que éste impartía en el Centro de Estudios Históricos de Madrid tras la gran guerra. Conflicto en el que Dos Passos llegó a participar. Su apasionada estancia española de esos años produjo dos libros, quizá influidos en cierta forma por el mexicano: *Rocinante vuelve al camino* ([1922] 2003) e *Invierno en Castilla y otros poemas* ([1922] 2018). Pero hacia 1924 el novelista estaba de vuelta en México³, donde se interesaría en traducir al inglés *Vrbe*, el libro estridentista de Manuel Maples Arce (1924), y, sobre todo, en admirar el muralismo de Diego Rivera en la Secretaría de Educación Pública y de Orozco en la entonces Escuela Nacional Preparatoria —colegio jesuita durante el Virreinato—, experiencias luego narradas en su artículo *¡Pinte la revolución!*, reproducido por Alicia Azuela (1986: 225-226). Quizá no sea casual que en 1925 apareciera en los Estados Unidos el ya citado *Manhattan Transfer* y su visión panorámica del universo novelesco, luego tan comentada por la crítica.

Es así que, entre 1943 y 1947, bajo el impulso institucional promovido desde el Instituto Nacional de Bellas Artes, un escritor con cierta experiencia administrativa en España, Martín Luis Guzmán⁴; dos coreógrafas, bailarinas y profesoras de danza y un grupo de pintores y compositores de la mayor importancia nacional, conformaron el cuerpo productor de lo que José Clemente Orozco bautizó como el “mural en movimiento”, propuesta multimedial de-

³ De adolescente había viajado por primera vez al país.

⁴ Gerente de *El Sol* y *La Voz*, la prensa madrileña del Gobierno de Manuel Azaña.

sarrollada por el nuevo Ballet de la Ciudad de México y presentado, fundamentalmente, en la Sala Principal del Palacio de Bellas Artes.

El pequeño gran grupo de artistas reunidos en este proyecto estuvo formado por, entre los compositores musicales, el ya consagrado Carlos Chávez, los jóvenes Blas Galindo y José Pablo Moncayo y la Orquesta Sinfónica Nacional; entre los pintores, en papel de escenógrafos⁵, además de Orozco, estuvieron Julio Castellanos, Roberto Montenegro, Antonio Ruiz (El Corcito), Carlos Orozco Romero y el México-guatemalteco Carlos Mérida, cuya hija era además bailarina.

Para valorar la calidad nacional e internacional de las obras creadas y montadas entonces, y de los participantes en sus producciones, en cuyo espíritu circulaban aún las ideas de José Vasconcelos, habría que señalar que en esos pocos años de existencia la compañía presentó versiones dancísticas de, entre muchas otras piezas, *La siesta de un fauno*, de Claude Debussy, con coreografía de Nellie a partir de la creada por Nijinsky y con diseños de vestuario de Julio Castellanos. Algunos de estos trabajos concebidos o adaptados por las Campobello se lograron gracias a la continua visita al México de entonces de compañías como el Original Ballet Ruso del Conde Vassili de Basil o el American Ballet Theatre de Lucía Chace. Pero otras fueron absolutamente originales. Es caso de *Fuensanta* —sobre poemas de Ramón López Velarde—, con libreto de Martín Luis Guzmán, música de, entre otros compositores, Manuel M. Ponce, Felipe Villanueva y Ricardo Castro, y diseños de vestuario de Roberto Montenegro. O *Umbral*, con música de Franz Schubert, libreto de Gloria Campobello y Orozco y diseños de vestuario del mismo. Uno de los ballets más interesantes producidos por la compañía fue *Obertura republicana*, basado en la composición de Carlos Chávez que incrustaba a su música canciones populares. El argumento había sido creado por Guzmán y los diseños de vestuario pero, sobre todo, escenográfico, fueron de José Clemente Orozco. Este ejemplo de trabajo colectivo de producción y en el que, asegura Felipe Segura Escalona, «[se] retomó por última vez en la compañía las luchas sociales para llevarlas al escenario» (Segura Escalona, 2016: 55-56), recuerda, desde luego, aquél primer y multitudinario de las hermanas Campobello: el *Ballet simbólico proletario* 30-30.

Pero *Obertura republicana* se caracteriza por ser ejemplar en algo de mucho mayor peso al hablar no sólo del Ballet de la Ciudad de México A. C. sino del muralismo mexicano. A partir del ingreso de Orozco en el ámbito de la danza, y viniendo el pintor de una serie de infortunadas experiencias con la pintura, el fresquista del *Hombre en llamas*, veinte años después de participar en el renacimiento cultural vasconcelista con los murales de San Ildefonso, retomó la pasión por esta forma de creación en una nueva manera de concebir, enriquecer y encauzar el baile folclórico nacionalista a partir de aportaciones de la creación dancística internacional y, sobre todo, de la integración a la misma de una suerte de neo fresco portátil que en realidad, si por los efectos visuales lo parecía, en cuanto a la técnica pictórica contemporánea utilizada lo mejoraba, en términos de una más adecuada adaptación a las superficies arquitectónicas de finales de los años cuarenta del siglo XX. Ese mural reconvertido simbolizaría para él, como lo había venido siendo para Chagall y lo sería para sus colegas escenógrafos y diseñadores de vestuario, la mayor enseñanza que el ballet agregó a la práctica de la pintura. Así nacieron los murales en movimiento; con el agregado de una paleta distinta, viva y contrastante, frente

⁵ Oficio que también ejerció Dos Passos en el ámbito de los Ballets Rusos de París.

a la acostumbrada en las obras con carga filosófica y fuerte dramatismo político y social de otros tiempos. Trabajar las escenografías y el vestuario significó además, para Orozco, alejarse de la práctica pictórica convencional de un artista en solitario o con grupo de asistentes en formación que seguían en una única y personal estrategia creativa. Pues, en palabras de Laura González Matute,

[...] la decoración escenográfica lo llevó necesariamente a trabajar en equipo, ya que exigía la discusión entre músicos, bailarines, coreógrafos, argumentistas, iluminadores. Esto contrasta con la realización de murales y obra de caballete, que por lo general era una actividad individual (González Matute, 2000: 20).

A partir de su ingreso al sistema de producción del espacio escénico, Orozco debió trabajar como uno más del equipo. Igual que, de hecho, lo harían Martín Luis Guzmán y los demás involucrados en el Ballet de la Ciudad de México, antes motores únicos —escritores, pintores y compositores, por ejemplo— de sus propias creaciones. De esta forma, e inesperadamente, el tapatío y su propio ambiente visual se vieron afectados no sólo en función del trabajo grupal, cuya principal finalidad era el apoyo al resto de los elementos que daban cuerpo a cada ballet en particular; sino, también, en sentido contrario: al permitir la dinámica de esta nueva “manera” de evolución de las obras en su producción personal. La creación individual de cada uno de los participantes en la compañía dancística experimentaría por lo mismo una suerte de continua matización producto del proceso colectivo. En particular, en el caso que nos ocupa, la pintura de caballete y mural de José Clemente Orozco se vio afectada inmediatamente por el trabajo dancístico. O con más precisión, por la forma muy concreta en que éste se desenvolvía, reconstruía colectivamente y, finalmente, se mostraba al público. Los bocetos de Orozco, de entrada, al ser obras preparatorias de vestuarios muy concretos para obras en camino de maduración, abiertas a casi todo, adquirirían una dramatización teatral o dancística absolutamente distinta de como Orozco había enfocado el drama social o político humanos. O bien, las estructuras visuales no propiamente muralísticas ganaban la ligereza de un interior simulado o un paisaje de grandes proporciones. De un fondo para historias ajenas. Las escenografías eran como frescos sin un fondo conceptual, aunque sí con un contenido físico descifrable, casi palpable con la vista. En palabras de Laura González Matute, el nuevo acercamiento a la pintura del jalisciense tuvo el siguiente efecto sobre Orozco:

Esta experiencia —la creación de telones y diseños de vestuario para ballet— con una propuesta plástica que nunca antes había desarrollado, lo llevó a valorar la conjunción de diversas prácticas artísticas como una unidad complementaria. En una entrevista expresó: “Lo importante para esto es que las dos artes, la pintura y la danza, se unan. A un mural de figuras estáticas yo casi prefiero un mural en movimiento, con vida, que no otra cosa debe ser ‘el ballet nuestro’” (González Matute, 2000: 22).

Como ya señalé, la influencia de Chagall se hizo presente en sus postulados sobre el nuevo mural. En sentido opuesto, el muralismo de Orozco ganó en propuestas técnicas y arquitectónicas frente a los nuevos materiales, pero también en cuanto a los contenidos por explorar. En su gi-

gantesco mural *Alegoría de la nacionalidad* (1947-48), para la Escuela Nacional de Maestros, el artista experimentó con la aplicación del silicato de etilo para recubrir la pintura y protegerla de los elementos naturales. Obra para muro exterior con un contenido difícil de interpretar — como sucede por lo general en el trabajo del pintor, cargado de contenidos históricos, sociales o filosóficos—, esta alegoría histórica y simbólica es, al mismo tiempo, una imagen híbrida y casi abstracta en su presentación, con una lúdica combinación de colores, formas y tonalidades nada acostumbradas por el artista que lo acercarían a la pintura que había visto poco antes en museos norteamericanos de arte contemporáneo. Esta reciente “afectación” se verá con claridad en otras obras nada cercanas al trabajo de diseñador de vestuario o de telones, aunque sí a sus nuevas inquietudes provocadas por los anteriores. Su pintura *Fiesta de los instrumentos* (1945) es un claro ejemplo de esa novísima vertiente del trabajo de grandes proporciones de Orozco. Perteneciente a la serie de murales desmontable, hechos con duco sobre masonite⁶, *Fiesta de los instrumentos* (o “charanga del pueblo”, recuerda González Matute) es un divertimento extraordinario de movilidad y colorido; de esperpentos figurativos, fusión instrumental e infinito juego visual. Antonio Rodríguez, el crítico portugués exiliado por la dictadura de Oliveira Salazar y afincado en México, opinaba del mismo, apresando el espíritu del trabajo:

[...] una sátira discreta, caballeresca, que aparece en la obra mural del pintor como una concesión, sin mayor trascendencia. Más sintetizado, este *masonite* pudo servir de telón de fondo para un ballet o sonriente decoración de un bar (González Matute, 2000: 15).

Dentro del sentido de este personalísimo mural de Orozco, y retomando el ya citado ballet *Obertura republicana*, composición de Carlos Chávez, quisiera referir ahora que el telón de fondo de esta última pieza fue uno de los pocos recuperados por la prensa de la casa en ruinas donde Nellie Campobello vivió los últimos años de su vida, secuestrada por una de sus alumnas y el marido de la misma. En esa casa de la calle Ezequiel Montes, colonia Tabacalera del entonces Distrito Federal, la pareja fue vendiendo poco a poco casi todo el acervo dancístico del Ballet de la Ciudad de México que Nellie había acumulado. Y aquí muy probablemente murió la escritora y coreógrafa, de muerte natural o asesinada (González Matute, 2022: en la red).

Como una pintura nos iremos borrando

Roberto Montenegro creó una serie de autorretratos, variaciones de sí mismo inspiradas en el pequeño *Autorretrato* (1520) del Parmigianino, exhibido en el Museo de Historia del Arte de Viena. Cada una de estas versiones de Montenegro, siempre en su estudio, tendría como soporte conceptual y físico un espejo convexo que lo reflejaba a él y al entorno que intentaba mostrar. Interior casero que, siempre distinto en cuanto a elementos accesorios, no era sino un compendio de los gustos, inclinaciones y acompañantes —animados o inanimados— más cotidianos del pintor. Todos ellos iluminados, esos sí, por un gran ventanal a la izquierda que en la versión del Parmigianino había sido una modesta ventana tan austera como su propia habitación.

⁶ Laca de nitrocelulosa aplicada con pistola sobre tablero de madera comprimida. Técnica que recuerda, en cierta forma, las “invenciones” pictóricas de DR Atl o Siqueiros.

Montenegro, en la serie, es el pintor con sus lienzos en progreso, que en un segundo plano de interés mostrará una taza, o una figura *olmecoide*, un florero y una niña; o su pincel, en gran acercamiento, rozando con la punta el espejo; o su mano sin pincel en una extraña torsión y proximidad al objeto convexo y un *poodle* en las rodillas del artista. Algunos espejos se convierten, en diversas variaciones, en pequeñas o grandes esferas reflejantes —como las que usaba Luis Barragán al anticipar, en su imagen curvada, espacios arquitectónicos aún no conocidos, sino apenas previstos por el visitante—. En el fondo, cada autorretrato del artista jalisciense fue una inquieta reconstrucción que, a manera de *ritornello* musical, no hacía sino volver a lo anterior para brincar a lo futuro, en la confirmación de una hermandad que lo unía sin remedio al adolescente Girolamo Francesco Maria Mazzola, artista incipiente que había portado a Roma, bajo el brazo, su *Autorretrato* pintado sobre una tabla convexa —como el espejo utilizado— para mostrarlo al papa Clemente VII y conseguir así, gracias a su talento precoz, el mecenazgo vaticano.

Juego circular, o más bien en espiral, el *Autorretrato múltiple* de Juan O’Gorman, obra de 1950 con que el por mucho tiempo pintor, antes arquitecto funcionalista, volvía al restirador para aventurarse ahora como arquitecto “orgánico”, habitante de la naturaleza monumental inmiscuido con ella desde sus mismas entrañas volcánicas.

En *Autorretrato múltiple*, visto en detalle por Alfredo Robert (Argüelles, 2020), director del documental *Como una pintura nos iremos borrando* (Robert, 1987), el cineasta explica el por qué podría considerarse esta obra visual una síntesis de vida, de trayectoria existencial y profesional de O’Gorman. Robert señala la importancia de los bellos o enigmáticos letreros distribuidos a lo largo de esta obra al temple sobre *masonite* de apenas 68 x 52 cm, así como del espejo puesto al lado del pintor en plena y simultánea multitemporalidad, y su comentario dará pie a una mención a *Las meninas* de Velázquez. También roza los símbolos modernos que, a la manera de su uso en los cuadros religiosos, hablan de las creencias, inclinaciones, habilidades e incluso aficiones y proximidades temáticas y estilísticas⁷. Hasta los animales que rodean la escena brindarán pistas sobre, por ejemplo, la admiración de O’Gorman por Diego Rivera (representado por un sapo que muerde el letrero: «Pinta mi retrato»); o los canarios y los bichos, algunos monstruosos en su aparente insignificancia. O bien el pequeño demonio —menos ingenuo de lo que parece— que muestra en la cola el letrero más enigmático de la obra: «Voy más a mí». La bandera mexicana, muestra de su profundo nacionalismo —casi una religión para él—⁸, será para Robert impronta ética en casi toda la obra de caballete y muralista de O’Gorman.

A partir de las palabras Alfredo Robert, uno de los pocos amigos que conservó el artista al final de su vida, quisiera ahondar en algunos detalles del cuadro, vistazo exquisito y multidimensional, autorretrato del artista y confesión de una vida azarosa y compleja, llena de claros-curos, trazos delicados y acciones tremebundas.

O’Gorman va soltando *tips* a lo largo de este pequeño cuadro: libro de bolsillo de su vida. Al centro, él mismo de joven, con el pelo oscuro, abundante y rebelde, primer arquitecto

⁷ La raqueta de tenis, la escuadra y la Regla T, el bibelot con forma de maquinación a lo Max Ernst de la chimenea que se vinculará a obras de O’Gorman críticas de la contaminación ambiental.

⁸ Lo escrito por O’Gorman sobre el verde, el blanco y el rojo de la bandera, en su versión vertical, dirá, en estricto orden de los colores: “Autorretrato de Juan O’Gorman”; “Mexicano de 45 años lo pintó en”; “San Ángel en el año de 1950”.

mexicano seguidor de la herencia más austera de la contemporaneidad: el funcionalismo, que consideraba un reto por la estandarización, la máxima eficiencia, el mínimo gasto y esfuerzo que significaba, bajo la consigna de lograr los edificios más funcionales y mecánicamente útiles para el hombre. Conseguido lo anterior, y con la intención de culminar el reto, O’Gorman proponía buscar la incorporación del arte a la extrema austeridad de la construcción,

[...] ir más allá del funcionalismo; toda la imaginación humana es un enorme campo en el cual el hombre puede aventurarse. El arquitecto verdadero debe entrar a ese campo de la imaginación para encontrar cosas extrañas, raras joyas que nos libren del aburrimiento, y que pueden dejar al hombre obras que son flores de la cultura humana (O’Gorman, 1983a: 130-131).

Bajo la influencia del Bauhaus y en particular de Walter Gropius y Le Corbusier, el arquitecto mexicano fue autor por entonces de los proyectos de la casa de su padre, Cecil (1929), con tres muros de ventanal que logran la apariencia de cubo de hielo de la pieza arquitectónica y escalera helicoidal que, de tan ligera, pareciera flotar por el espacio; de las casas-estudio de Diego Rivera y de su compañera de escuela, Frida (1931-32), unidas por un puente también flotante y espacios que van de lo mínimo a lo máximo inusitado; de la casa-observatorio del astrónomo Luis Enrique Erro (1933) —hoy destruida—, con su observatorio adjunto, fantasía científica a escala sostenido, a tres metros sobre la tierra, por cuatro angostos pilares a lo Le Corbusier.

A la izquierda de la pintura, bajo la representación de un Sol bronceado de sonrisa suave y de una Luna pálida y malhumorada; bajo la forma, ambos, de la esfera colgada por Montenegro en algunas de sus versiones de sí mismo; con el aspecto del arquitecto ya maduro, O’Gorman, decepcionado por el rumbo tomado por esta escuela, no sería nunca más aquel del momento funcionalista: el constructor en 1932, con diseño propio y en menos de seis meses, de 26 escuelas públicas (O’Gorman, 2005: 55-60). Allí, junto a su mano derecha, que porta el boceto con la preparación compositiva del cuadro, aparece otro canario, con la firma del autor en el pico y donde se exhibe un dato inusitado en la práctica pictórica, especialmente importante en la vida de O’Gorman: la dirección de su primera construcción y última casa que habitó: “Juan O’Gorman Jardín 10 San Ángel Inn DF”, dice la etiqueta. Escuadra en la mano izquierda y Regla T sobre el suelo absurdo de su estudio, pedregoso y rojizo, retoma la arquitectura tras años olvidada, ahora en papel naturalista inspirado, solo en parte —pues lo suyo, en mucho, será de motivos mesoamericanos—, en la casa sobre cascada de Frank Lloyd Wright, que consideraba «el más grande arquitecto de nuestra época y el artista más genial del mundo moderno» (O’Gorman, 1983b: 155).

Como indiqué, en la entrevista Robert señalaba una proximidad entre el *Autorretrato múltiple* de O’Gorman y *Las meninas* en cuanto a la importancia que los espejos tienen en estas obras. El espejo, en ambos casos, y de manera escueta, «revela el espacio donde se encuentran los pintores» (Velázquez y O’Gorman; hecho que podríamos hacer extensivo al de Montenegro y, en cierto sentido, y más bien por el tipo de espejo utilizado —circular—, al conocido *Autorretrato* de Julio Castellanos). En el caso del *Autorretrato múltiple*, según el documentalista, parafraseando al propio pintor, el espejo indica con claridad que el O’Gorman de espaldas es uno de los tres retratados —si excluimos al que sólo se sospecha sea él, en un detalle, sostenien-

do el pincel—, mientras que el lateral no es un autorretrato más del conjunto, sino el reflejo del que da la espalda. Yo ahondaría en el comentario, pues veo en el presunto “sólo” espejo —que efectivamente aparenta serlo por mostrar una manzana y un canario⁹ junto a sus dobles sobre la superficie comentada— las características de una tela fijada a un bastidor y no a un marco de espejo. La que representa el perfil de O’Gorman es imagen típica de un lienzo pintado más que de una superficie colgado en la sala para mirarse. Como sea, el fondo del recuadro —sea espejo o tela— muestra al fondo, en el costado derecho de la figura en camisa a cuadros, un paisaje que junto al perfil absoluto del retratado retrotrae a las tablas del Renacimiento y, al surrealismo, por la hiedra trepadora que abraza en su ascenso al caballete que lo sostiene, ¡en medio del estudio de O’Gorman! Pero, además, encuentro que el mismo perfil con fondo de sembradíos será el de un rostro que mira fijo, de frente, al perfil del presunto autor de la pintura, visto de espaldas, al centro de esta obra multidimensional, al igual que *Las meninas*, pero, al contrarios de ésta, para llevarse bajo el brazo como la pintura del Parmigianino.

De regreso al arquitecto orgánico. O’Gorman, desencantado por la comercialización del funcionalismo, pintor de corte nacionalista y crítico acerbo de la modernidad industrial, destructora de la naturaleza¹⁰, en la década de los cincuenta inventó el “mosaico mexicano,” experimentado en la casa del compositor vanguardista norteamericano Conlon Nancarrow, exiliado en México por su participación en las Brigadas Internacionales durante la guerra civil española. Dominada esta técnica en que se usan piedras de diferentes colores, recabadas en la República entera, sería luego aplicada en el mural de la Biblioteca Central de la UNAM —donde el pasado más remoto del país se funde con el mundo de la ciencia, la técnica y las humanidades— y con Diego Rivera en el Museo Anahuacalli de arte mesoamericano. Pero, también, la misma se convirtió en un elemento esencial para la construcción-fusión de la obra más original y personal de O’Gorman: su casa-cueva.

En *Autorretrato múltiple* se observa una representación descrita antes: un pequeño demonio que susurra algo al oído del arquitecto orgánico ya por entonces, además de reconocido pintor y muralista al fresco y en mosaico. El “chamuco”, sin emoción alguna, al igual que el arquitecto maduro, pareciera lanzar en la vírgula de la palabra una idea aventurada, la propuesta genial o el simple susurro de algo innombrable y de mal presentimiento. Mientras pinta con minúsculo pincel y una aún más pequeña paleta de tres colores el perfil sin oreja, sordo, del rostro de O’Gorman, y expulsa desde su ano una ventosidad profusa que asciende, se expande y fuga por detrás del Sol que sonríe y de la Luna malhumorada hasta desaparecer, en delta de río, por encima del cuadro.

Según O’Gorman la arquitectura orgánica implicaba «la relación entre el edificio y el paisaje que lo rodea». En ella «la habitación humana se convierte en el vehículo de armonía entre el hombre y la tierra». «Se basa en la relación de la geografía y de la historia con la cultura; representa una continuidad viva de la tradición humanista [...]» (O’Gorman, 1983b: 155). Con las palabras anteriores el arquitecto-pintor no hacía, de hecho, más que describir en detalle, sin nombrarla, su casa-cueva de San Jerónimo 162, San Ángel. A la descripción anterior, cen-

⁹ Que dice, por cierto, en otro de los letreros que lleva en el pico: “Enséñame a pintar y te enseño a volar”.

¹⁰ Inclinationes del momento que llevarían a O’Gorman a la realización de obras como el mural *Retablo de la Independencia* (Castillo de Chapultepec, Museo Nacional de Historia, 1961) y *Monumento fúnebre al capitalismo industrial* (Colección Gutiérrez Roldán, 1943).

trados en la casa-cueva, sólo le faltarían tres palabras para insertar esta creación arquitectónica singular, única, en la propia existencia de su creador. Me refiero al azar, a la desventura y a la destrucción. Sustantivos que formarían parte del hacer único, exquisito de esta obra maestra; pieza enorme, delicada conclusiva del trabajo arquitectónico y visual de O’Gorman; aunque también de su propia vida.

Asentada en el entorno volcánico producido hace dos mil años por el volcán Xitle, que obligó a la cultura Cuicuilco a emigrar hacia el norte del Valle de Anáhuac y muy probablemente fundar Teotihuacán, y al lado de dos proyectos que marcarían a la arquitectura mexicana del siglo XX: la Ciudad Universitaria, proyecto diseñado y ejecutado por más de cien arquitectos de la UNAM, y la colonia Jardines del Pedregal de San Ángel, creada por el Premio Pritzker Luis Barragán a inicios de 1950, y detrás de la que en su origen estuvieron también las ideas de Diego Rivera, DR Atl, el fotógrafo Alfonso Salas Portugal y el multifacético artista México-alemán Mathias Goeritz, se edificó la casa-cueva (1948-1956). De hecho, sólo allí podría haberla construido O’Gorman por un simple asunto: el azar. Pues el corazón de la misma fue una amplia cueva natural que sugirió al arquitecto, claro, una nueva escalera, ahora semi helicoidal, flotante y mucho más ligera a la vista que las funcionalistas. Este elemento en particular derivaría en la siguiente anécdota, contada por el arquitecto Carlos González Lobo, que resume el valor universal de esta residencia:

Un elemento singular de la historia de la arquitectura mundial es que Juan O’Gorman era un hombre que tenía *toque* para las escaleras. Juan hace que un helicoides vuele en el aire [...] Bueno, pues la mejor escalera de la vida de O’Gorman, y eso sí se lo puedo probar porque yo fui amigo de Juan...; “Maestro, ¿y la escalera de la casa-cueva...?”; me dice: “toda mi vida soñé con que lo sólido se desvanece en el aire” [...] ¡Para eso se requiere arquitecto!, y de esos no hay muchos... Como dijo Enrique del Moral respecto de Juan, “el mejor arquitecto mexicano del siglo XX: Juan O’Gorman”. Cuando hace que su escalera dé la vuelta y de repente se voltee y sea sólo el aire el que domine... ¡¿Cómo reconstruyes esa escalera!?” (“Helen Escobedo...”, 2016: en la red).

En torno a la caverna el también pintor fue estableciendo «la relación entre el edificio [la casa] y el paisaje». Esta fue la principal «habitación humana» del conjunto y «el vehículo de armonía entre el hombre y la tierra» (“Helen Escobedo...”, 2016: en la red). En complemento de esta caverna de piedra volcánica negra, recubriendo los muros del resto de una construcción con todos los servicios habituales, O’Gorman fue desplegando un enorme continuo de murales en “mosaico mexicano” (piedra de colores y vidrio azul) y describiendo en ellos, poco a poco, a la manera del barroco contemporáneo del Mural de la Biblioteca Central; de la casa Nancarrow, del Anahuacalli, un universo personal de universos mesoamericanos por él interpretados. Lo hizo en medio de esa aparente nada paisajística que fue el todo de la cultura Cuicuilco; como, dos mil años después, lo sería de la contemporaneidad única del movimiento estudiantil de 1968, con todas sus terribles consecuencias políticas y sociales y la toma de conciencia ciudadana que dejó.

Desde el otro extremo, y gracias a la Olimpiada de México, esta obra arquitectónica, escultórica, visual y espléndida en cuanto al compromiso con la naturaleza, que recibió la felici-

tación de Frank Lloyd Wright (O’Gorman, 1983d: 160), sería anticipo de la “invención” por parte de Mathias Goeritz de la *Ruta de la Amistad*: el sendero escultórico contemporáneo más largo y cosmopolita del mundo, hasta entonces; representación palpable de «una continuidad viva de la tradición humanística [...]» señalada por O’Gorman como característica mayor de la corriente orgánica. Sobre su casa-cueva, el mismo escribió:

La construcción está empotrada en la roca del pedregal, de tal manera que la estancia queda cubierta en parte por una media burbuja de formación natural en la lava, que se encontró al sacar la piedra necesaria y con la cual están contruidos prácticamente todos los muros de la casa. El resto del techo de la misma estancia es una losa de concreto armado, apoyada por una parte sobre la roca y por otra sobre el muro que forma, y por abajo con mosaico de piedras de colores naturales que forman el plafón de la estancia y el piso de la terraza de la planta alta [...]. Todos los muros de la casa se construyeron siguiendo en planta la forma de la lava, con el doble propósito de ahorrar el precio de los cimientos y a la vez obtener formas que sugirieran la conformación natural del terreno rocoso formado por la erupción volcánica. Todos los muros siguen en su altura la forma caprichosa del terreno rocoso y esto tiene por objeto dar mayor énfasis a la topografía y expresar el movimiento de la lava petrificada [...]. La arquitectura de esta casa, que en cierta manera pudiera considerarse dentro de los principios de la arquitectura orgánica de Wright, quizá sea la única contribución que haya yo logrado hasta hoy dentro del ineludible camino hacia el realismo en la arquitectura (O’Gorman, 1983c: 157 y 159).

A partir de la venta de la casa-cueva en 1969 a Helen Escobedo, por necesidad económica, se desencadenarían la destrucción de la misma por parte de la escultora y la desventura emocional y física de O’Gorman. Perteneciente a un pensamiento artístico opuesto al orgánico, con obra escultórica abstracta, Escobedo muestra piezas monumentales en la *Ruta de la Amistad* y en el *Espacio Escultórico* de la UNAM. En el lugar exacto de la casa-cueva, apenas suplantada ésta junto con los murales y el paisaje volcánico, la conocida artista construyó una residencia de gusto mediterráneo que O’Gorman consideraba dentro del ambiente arquitectónico del también escultor argelino André Bloc, seguidor de Le Corbusier y fundador de la revista *L’Architecture d’aujourd’hui* que, paradójicamente, había publicado en número especial un artículo sobre la casa-cueva¹¹.

Entre los artistas poco anteriores en nacimiento del creador de la casa-cueva y contemporáneos y afines a la corriente de su destructora que, *in sotto voce*, reprobaban el acto, estuvieron Mathias Goeritz, Federico Silva, Manuel Felguérez y Sebastián, según testificó Úrsula García Ascot, quien agregaría, en correspondencia con la opinión del arquitecto González Lobo¹²:

En el momento en que lo hizo, cuando empezó a destruir la casa fue muy cri-

¹¹ Ante la falta de esta publicación y de imágenes sobre la casa-cueva, cfr. Martínez, 2021.

¹² Quien asegura que «había una voluntad de destruir la obra» (“Helen Escobedo...”, 2016: en la red).

ticada Helen. Yo sé que le hicieron muchas críticas, críticas muy fuertes. Y ella siguió adelante con su proyecto (“Helen Escobedo...”, 2016: en la red).

Por otro lado, la influyente investigadora de arte Ida Rodríguez Prampolini, esposa de Goeritz, incluyó la casa-cueva en su libro *El surrealismo y el arte fantástico en México* (1983) dentro de lo más representativo del arte nacional inserto en esta corriente como en el arte fantástico. Tras un largo acercamiento a la pintura y la arquitectura funcionalista de O’Gorman, Rodríguez Prampolini concluye, aportando adjetivos nunca antes usados —aunque acordes con la obra descrita—, que

Si en la Biblioteca Universitaria [de la UNAM], O’Gorman tuvo que restringir en cierta manera su imaginación por los fines concretos a que estaba destinado este edificio, pocos años más tarde (1956) construye para su casa-habitación la más absurda síntesis de la arquitectura-escultura-pintura con el paisaje de las formaciones de lava del Pedregal de San Ángel. Dentro de la línea de los *inspirados* Gaudí, Simón Rodia y el venerado Facteur Cheval (a quien en un acto de admiración O’Gorman dedica su casa)¹³ lleva a cabo este gran artista una obra singular. Aprovechando una gruta ya existente formada por la lava volcánica, la convierte en salón y, alrededor de ella, construye una casa descabellada que recubre también con diseños de mosaico. Fauna del mundo mítico prehispánico, enormes cabezas humanas, figuras y formas inexistentes van levantando los muros y terminan el perfil de esta insólita construcción [...]. No cabe duda de que si en México podemos hablar de una arquitectura que integra lo fantástico y que, al mismo tiempo, recuerda la arquitectura prehispánica la casa de Juan O’Gorman es el máximo ejemplo (Rodríguez Prampolini, 1983: 85-86).

En 1982, en medio de una larga y fuerte depresión, Juan O’Gorman se suicidó en la misma casa de Jardín 10, San Ángel Inn, que había construido para habitar con su familia. En el jardín de esta sencilla construcción, a poco más de diez años de la desaparición de su obra más personal, este artista múltiple —en sintonía con sus *Autorretrato*— bebió una mezcla tóxica de pinturas, mientras se colgaba de un árbol y se disparaba un balazo en la sien.

¹³ Y, de hecho, la única frase en mosaico que se conserva de la casa es: “a la memoria de Ferdinand Cheval [,] olvidado”.

Bibliografía

- AZUELA, A., 1986, "John Dos Passos y la pintura mexicana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XIV.56, pp. 223-228.
- ARGÜELLES, M., 11 de agosto de 2020, "Entrevista con Alfredo Robert, sobre la obra *Auto-retrato múltiple*, de Juan O'Gorman", México, Museo Casa-Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, en <https://www.youtube.com/watch?v=nF8r0gGqhto> (20 de mayo de 2023).
- CAMPOBELLO, N., 2016, *Obra reunida*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DALLAL, A., 1986, *La danza en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- DOS PASSOS, J., [1922] 2003, *Rocinante vuelve al camino*, Madrid, Alfaguara.
- , [1922] 2018, *Invierno en Castilla y otros poemas*, Sevilla, Editorial Renacimiento.
- , [1925] 2021, *Manhattan Transfer*, Connecticut, Martino Fine Books.
- ESPINOSA, V. M., 2019, *Martín Ramírez. Arte, migración y locura*, México, Fondo de Cultura Económica.
- FUENTES, C., [1958] 2016, *La región más transparente*, Barcelona, DeBolsillo.
- , [1962] 2000, *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ MATUTE, L., 2000, *J. C. Orozco, escenógrafo*, Guadalajara, Jalisco, Instituto Cultural Cabañas.
- , 2022, *Murales en movimiento. José Clemente Orozco y las hermanas Campobello*, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas-INBAL, en <<https://www.youtube.com/watch?v=k1JW9I0wQA8>> (20 de mayo de 2023).
- "Helen Escobedo destruye casa de Juan O'Gorman. Testimonios de Úrsula García Ascot y el Arq. Carlos González Lobo grabados en 2016", 2016, fragmento del documental *El Espacio Escultórico*, en <<https://www.youtube.com/watch?v=qi-2wKALu7s0&t=227s>> (20 de mayo de 2023).
- MAPLES ARCE, M., 1924, *Vrbe. Súper poema bolchevique en 5 cantos*, México, Andrés Botas e Hijo.
- MARTÍNEZ, M., 21 de diciembre de 2021, "¿Qué pasó con la casa-estudio de Juan O'Gorman en el Pedregal?", *AD*, en <<https://www.admagazine.com/arquitectura/que-paso-casa-estudio-juan-ogorman-pedregal-arquitectura-20190715-5634-articulos>> (20 de mayo de 2023).
- MERCURY, F., 1974, *Queen II*, UK, EMI Records (acetato).
- O'GORMAN, J., 1983a, "Más allá del funcionalismo", en I. Rodríguez Prampolini, O. Sáenz y E. Fuentes Rojas (editado por), *La palabra de Juan O'Gorman. Selección de textos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 184-198.
- , 1983b, "Ensayo acerca de la arquitectura orgánica, referente a la casa ubicada en la avenida San Jerónimo No. 162, San Ángel, D. F., construida por Juan O'Gorman", en I. Rodríguez Prampolini, O. Sáenz y E. Fuentes Rojas (editado por), *La palabra de Juan O'Gorman. Selección de textos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 155-156.

---, 1983c, "Comentarios acerca de la casa de la Avenida San Jerónimo No. 162", en I. Rodríguez Prampolini, O. Sáenz y E. Fuentes Rojas (editado por), *La palabra de Juan O'Gorman. Selección de textos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 157-159.

---, 1983d, "La venta de mi casa de San Jerónimo No. 162 a la señora Helen Escobedo y la destrucción de la misma por ignorancia", en I. Rodríguez Prampolini, O. Sáenz y E. Fuentes Rojas (editado por), *La palabra de Juan O'Gorman. Selección de textos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 160-162.

---, diciembre de 2005, "Arquitectura escolar 1932", *Raíces Cuatro. Documentos para la historia de la arquitectura mexicana*, en International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts. Documents of Latin American and Latino Art (ICAA), s/f., en <https://icaa.mfah.org/s/es/item/789180#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1673%2C0%2C5895%2C3299> (15 de abril de 2023).

PAZ, O., 1989, "Arte e identidad", en R. Littman *et al.*, 1989, *Martín Ramírez, pintor mexicano (1885-1960)*, México, Centro Cultural Arte Contemporáneo, pp. 13-21.

ROBERT, A., 1987, *Como una pintura nos iremos borrando*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, en <https://www.youtube.com/watch?v=lljmF3zNpH0&t=39s> (15 de abril de 2023).

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, I., 1983, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

SEGURA ESCALONA, F., 1991, *Gloria Campobello, la primera ballerina de México*, México, CENIDID-INBA.

---, 2016, *Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello*, México, CENIDID/Cultura/Laripse Editorial.

APÉNDICES

BIOGRAFÍAS

A

Michael Paul Abeyta

University of Colorado, Denver

Michael Paul Abeyta (Doctor por la University of California, Davis) es Profesor Asociado de Literatura Hispanoamericana en la University of Colorado, Denver, donde enseña literatura y cultura contemporánea mexicana, hispanoamericana y peninsular. Anteriormente enseñó en la Colorado State University. Es autor de *Fuentes, Terra Nostra and the Reconfiguration of Latin American Culture* (The University of Missouri Press, 2006), y ha publicado ensayos críticos sobre las obras de Elena Poniatowska, Alberto Ruy Sánchez, Ignacio Solares, Roger Bartra, David Toscana, Margo Glantz y Juvenal Acosta. Recientemente sus investigaciones se han centrado en el cine mexicano y en la recepción del pensamiento y los escritos de Georges Bataille en México. También ha publicado artículos sobre Jorge Luis Borges, Miguel de Cervantes y Álvaro Mutis.

m.abeyta@umiami.edu

Patricia Aceves Pastrana

Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco

Patricia Aceves Pastrana es licenciada en Química Farmacéutica Biológica, Maestra en Historia de México y Doctora en Química Orgánica. Desde 1979 es Profesora Titular de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco en Ciudad de México. También ha sido profesora de la Universidad Nacional Autónoma de México. Ha dirigido 10 tesis de licenciatura y 23 de posgrado. Autora de medio centenar de artículos y 18 libros sobre historia de las ciencias químicas y farmacéuticas. Miembro de la Academia Mexicana de Ciencias, Academia Nacional de Farmacia, Real Academia de Farmacia de España, Academia Internacional de Historia de la Farmacia. Editora de las colecciones *Biblioteca de Historia de la Farmacia* y de *Estudios de Historia Social de las Ciencias Químicas y Biológicas*.

paceves@correo.xoc.uam.mx

B

María Amalia Barchiesi

Università degli Studi di Macerata

María Amalia Barchiesi es profesora titular de Lingüística Española en la Università degli Studi di Macerata. Ha publicado los volúmenes *Borges y Cortázar, lo fantástico bilingüe* (2009); *La metáfora desobediente. Le retoriche posmoderne del'EZLN* (2012); *En busca del signo. Narraciones e imaginarios hispanoamericanos* (2012) y *La felicidad de los museos. Julio Cortázar, alguien que anduvo por Italia* (2020). Ha editado (en colaboración) los volúmenes *I linguaggi della comunicazione politica. Tra globalizzazione e frontiere linguistiche* (2019), *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur* (2020) y *Arti in traduzione, Semiotica Linguistica Antropologia* (2023). Ha orientado su labor investigadora hacia el estudio semiótico de la literatura y los imaginarios culturales de Hispanoamérica.

maria.barchiesi@unimc.it

Carlo Basso**Università degli Studi di Torino**

Carlo Basso es investigador postdoctoral de Literatura española en la Universidad de Turín, donde se doctoró en 2023. Ha publicado una monografía y varios artículos en revistas académicas y volúmenes científicos sobre la recepción de la obra de Cervantes en Italia, la teoría literaria cervantina, el diálogo intertextual entre Cervantes y los *novellieri* italianos y las traducciones al italiano del *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas. Ha sido invitado a impartir conferencias en las Universidades de Génova, Turín y Zaragoza y ha participado como ponente en congresos nacionales e internacionales en las Universidades de Milán, Navarra, Neuchâtel, Pavía, Turín, Valladolid y en el Instituto Cervantes de Palermo y Roma.

carlo.basso@unito.it

Gabriele Bizzarri**Università degli Studi di Padova**

Gabriele Bizzarri es profesor catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Padua, director del Departamento de Estudios Lingüísticos y Literarios y de *Orillas. Revista de Hispanística*. Su investigación se centra en la construcción de la identidad cultural latinoamericana, en una perspectiva cronológica que pone constantemente en diálogo la época de las grandes teorías de la identidad y de las macrofundaciones narrativas de mediados del siglo XX (García Márquez, sobre todo) con las derivas deconstruccionistas de finales de siglo y las batalladoras reactualizaciones de la actualidad (con una serie de trabajos dedicados a la ‘visión latinoamericana’ de Roberto Bolaño). Su interés por los estudios *queer* también se declina en este sentido en su último libro (*Performar Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea*, 2020), que ayuda a visualizar la resurrección performativa de la resistencia localista en autores como Pedro Lemebel, Diamela Eltit, Lina Meruane y Giuseppe Caputo. Actualmente se ocupa de la nueva narrativa latinoamericana ‘de la rareza’ (*weird*).

gabriele.bizzarri@unipd.it

Lilianet Brintrup Hertling**University of Humboldt**

Lilianet Brintrup Hertling es autora del libro de viajes, *Viaje y Escritura: Viajeros Románticos Chilenos* y de *Ignacio Domeyko: La Memoria del Exilio* (inédito). Sus numerosos estudios críticos han aparecido en libros y revistas especializadas en el tema de los viajes. Autora de siete Poemarios y Organizadora de cuatro Congresos Internacionales de Poesía. Presidente, Vicepresidente y Organizadora de los Congresos Internacionales e Interdisciplinarios de literatura de viajes “Alexander von Humboldt” y Miembro del Comité Organizador de seis Simposios. Recibió el Premio “2019 Planet Humboldt Fire of Life Award”, otorgado por la comunidad científica del Condado de Humboldt en California por su extensa trayectoria de congresos sobre la figura científica y humanística de Alexander von Humboldt alrededor del mundo.

libl@humboldt.edu

Karín Chirinos Bravo
Sapienza, Università di Roma

Karín Chirinos Bravo en 2000 ganó la Medalla del Presidente de la República italiana en el concurso para escritores migrantes residentes en Italia Eks & Tra. Su obra está publicada en el libro *Il doppio sguardo, culture allo specchio*, ADNKronos Libri 2002. Desde 2001 enseña lengua española en la Universidad de Catania (Sicilia) y desde 2019 en la Universidad Sapienza de Roma. Obtuvo el título de Doctora en Humanidades en la Universidad de Roma Tor Vergata con una tesis titulada: *La reescritura femenina de Antígona en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. De esa investigación nació el ensayo *Antígonas del siglo XXI. Poéticas del duelo y performatividad queer en el teatro femenino hispanoamericano contemporáneo*, Nova Delphi, serie Estudios Literarios, 2019. Sus campos de investigación se centran en el estudio del teatro hispanoamericano del siglo XXI (desde una perspectiva queer / cuir), y el estudio sociolingüístico de las obras de *l@s escritor@s en múltiples mundos / Writers Between Worlds* (focalizándose en la literatura hispanoamericana en Europa). Ha participado en varios congresos nacionales e internacionales. Posee varios artículos científicos.
 karin.chirinosbravo@uniroma1.it

C

Mariarosaria Colucciello
Università degli Studi di Salerno

Mariarosaria Colucciello es profesora catedrática de Lengua, Cultura e Instituciones de los Países de Lengua Española por la Università degli Studi di Salerno. Sus obras principales son *Libertà come speranza. Utopia e prassi politica in America latina: Gustavo Gutiérrez*, 2011; *Asno, mujer y nuez... Origen y uso de la paremia en la lengua española*, 2014 y *Una Gramática para el Nuevo Mundo. De Nebrija a Bello (1492-1847)*, 2017. También ha coordinado la traducción de Pablo Guadarrama, *Filosofía e Filosofia sin más. Filosofía, cultura e politica in Ispanoamerica*, 2019 y de Fulvio Tessitore, *España y los españoles: Ramón Menéndez Pidal y Américo Castro*, 2022. Forma parte del Comité científico de grupos de investigación y de revistas internacionales. Dirige el *Laboratorio Interdisciplinare di Studi Euro-Latinoamericani* (LISEL), es co-directora de *Cultura Latinoamericana. Revista de Estudios Interculturales* y es delegada del Rector de la Universidad de Salerno para la movilidad internacional de estudiantes y docentes.
 mcolucciello@unisa.it

D

Giuseppe D'Angelo
Università degli Studi di Salerno

Giuseppe D'Angelo es profesor titular de Lengua y Literaturas Hispanoamericanas por la Università degli Studi di Salerno. Sus intereses de investigación se sitúan en la intersección de los aspectos culturales, históricos y económicos de los países latinoamericanos. Sus obras principales son *Il monaco rosso. Salvador De La Plaza: un intellettuale dimenticato* (2017), *Pan & cambur. La inmigración italiana en Venezuela* (2013), además de varios artículos en revistas y volúmenes colectivos. Es el director del Centro internacional de estudios e investigaciones *Mediterranean Knowledge* y de la revista *Journal of Mediterranean Knowledge*. Forma parte del Comité científico de grupos de investigación y de revistas internacionales.
 gidangelo@unisa.it

Verónica Durán Alfaro
Universidad de Guadalajara

Verónica Durán Alfaro es diseñadora y comunicadora gráfica por la Universidad de Guadalajara, Maestra en Diseño Gráfico por la Universidad Iberoamericana y Doctora en Metodología de la Enseñanza. Profesora investigadora de tiempo completo en la Universidad de Guadalajara desde el año 2000. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Su línea de investigación se centra en el Diseño y la Identidad desde una visión integradora. Ha publicado textos como: *Banco de imágenes para el fortalecimiento de la identidad en el diseño a partir de la biodiversidad en México*; *La identidad como eje integrador de una marca ciudad*, Buenos Aires, Argentina; *Experiencias de Gamificación en educación superior; un enfoque para el arte, la arquitectura y el diseño*, Universidad de Barcelona.

veronica.duran@academicos.udg.mx

F

Yolanda Fernández Muñoz
Universidad de Extremadura

Yolanda Fernández Muñoz es doctora en Historia del Arte por la Universidad de Extremadura y Profesora Titular de la misma universidad. Posgraduada en Conservación de Patrimonio Iberoamericano por la UNIA. Académica Correspondiente de la Academia Nacional de Historia y Geografía de México, miembro del Cuerpo de Estudios Novohispanos de la UPAEP (México) y forma parte del grupo de investigación “Extremadura&América”. Su trayectoria científica mantiene unas líneas de formación e investigación en el campo de las relaciones histórico-artísticas del patrimonio extremeño e iberoamericano, la “*Monumenta Iconográfica Americana*”, trabajando en numerosos proyectos, tanto en Extremadura como en América. Ha participado en congresos nacionales e internacionales y entre sus publicaciones destacan: *Los balcones de Lima y su conservación* y *Francisco Becerra, su obra en Extremadura y América*, entre otros.

yolandafm@unex.es

Simone Ferrari
Università degli Studi di Milano

Simone Ferrari es investigador becario por la Universidad de Milán y docente del curso de Culturas Amerindias y Afrodescendientes en la misma universidad. Es doctor en Estudios Lingüísticos, Literarios e Interculturales por la Universidad de Milán y es doctor en Ciencias Sociales y Humanas por la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Su investigación se centra en las memorias y representaciones del conflicto armado colombiano en las literaturas indígenas contemporáneas. También se ocupa de narrativas de la migración y de las relaciones entre escritura literaria y resistencia cultural en contextos indígenas. Es autor del libro *Palabrandar. Escrituras de resistencia desde el pueblo nasa en Colombia (1970-2020)* (Editorial Javeriana, 2024). Es coeditor con Diego Vélez el libro *Narrar la guerra – Pensar la paz. Relatos, retratos y redes culturales entre Colombia e Italia* (Texturas, 2025). Como periodista, realiza reportajes y documentales para medios de comunicación italianos, mexicanos y colombianos, entre ellos *Il Manifesto*, *Rai Italia*, *TPI*, *Proceso*. Es miembro de la junta directiva de la Asociación de Colombianistas y desde 2016 colabora con el proyecto de resocialización urbana Breaking Borders en Bogotá.

simone.ferrari1@unimi.it

Monica Fumagalli**Università degli Studi di Milano**

Monica Fumagalli es Profesora adjunta de la Università degli Studi de Milano, Dep.to de Ciencias de la Mediación Lingüística y Estudios Culturales (2020); beca de doctorado en Estudios lingüísticos, literarios e interculturales en perspectiva europea y extraeuropea (2021-2023). Intereses: literatura y música popular argentina, danza, tango, Buenos Aires. Publicaciones: *Jorge Luis Borges e il tango* (2003), Milano, NYN; *Il Tango e mare, storie di abbracci sospesi sull'oceano* (2013); *Le donne e il Tango, angeli del focolare, demoni del cabaret* (2014); *Negritudine e Tango, un amore nascosto tra le note* (2016). Traducciones: Rafael Flores Montenegro, *Otumba* (2006); *Tango senza fine, Carlos Gardel* (2007), Milano, Vienneperre.

monicamariafumagalli@gmail.com

H**Laura Adriana Hernández Martínez****Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa**

Laura Hernández Martínez estudió la licenciatura en Filología hispánica en La Universidad Central de las Villas de Santa Clara, Cuba, y el doctorado en la misma especialidad en El Colegio de México. En el año 2000 obtuvo el grado de Doctora en Humanidades con la tesis: *Ética y poética. El lugar de la metáfora en la filosofía del lenguaje de Ludwig Wittgenstein* en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, donde es profesora-investigadora desde 1990. Dos de sus últimas publicaciones son: *Una peregrinación filosófica a un espacio para pensar. La cabaña de Wittgenstein en Skjolden, Noruega* (2021), *Arte, ciencia y palabra. Escritos sobre viajes y viajeros*, Mérida, UNAM y *Escritura y misticismo en el Tractatus Logico-Philosophicus* (2021), Universidad de Guanajuato, México, *Valenciana* 28.

lauraxanum@hotmail.com

Ana María Dolores Huerta Jaramillo**Benemérita Universidad Autónoma de Puebla**

Ana María Dolores Huerta Jaramillo. Mexicana. Doctora en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Profesora investigadora en el Posgrado de Historia del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego" de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, participó en la fundación del Seminario de Historia y Filosofía de la Medicina. Entre otros libros: *Los Boticarios Poblanos: 1536-1835* (1994); *Lavanderas en el Tiempo* (2003); *Formulario del maestro de farmacia don Carlos Brito. Hospital General de San Pedro. Puebla 1849* (2006); *Historia en la Literatura. Puebla Siglos XVI-XX* (2021). Es integrante de la Sociedad Mexicana de Historia y Filosofía de la Medicina. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores/CONACYT desde 1987.

amadoh@gmail.com

I**Gladys Ilarregui****University of Delaware**

Gladys Ilarregui es profesora asociada de estudios coloniales y latinoamericanos de la Universidad de Delaware en Estados Unidos. Su trabajo interdisciplinario cubre desde lo prehispánico en el siglo XVI hasta el presente, investigando los temas de justicia social y derechos humanos, recibiendo en 2018 una *Fullbright Specialist Grant* para ampliar estos temas

en México. Como poeta ha publicado siete poemarios, la mayor parte de ellos premiados internacionalmente y su trabajo forma parte de diversas antologías en EE. UU., Argentina, España, México y Santo Domingo. Ha sido miembro del Comité Organizador de cinco Simposios Internacionales en Puebla, Oaxaca, Alemania, Rumania, Italia. Actualmente se encuentra en la coedición de un libro sobre el discurso del agua (siglos de XV a XXI).
gladys@udel.edu

K

Marco Kunz
Université de Lausanne

Marco Kunz (Basilea, 1964) es catedrático de Literatura Hispánica en la Universidad de Lausana, Suiza. Es autor de un buen centenar de artículos sobre narrativa española e hispanoamericana contemporánea y de los libros *Trópicos y tópicos. La novelística de Manuel Puig* (1994), *El final de la novela. Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española* (1997), *La saga de los Marx, de Juan Goytisolo. Notas al texto* (1997) y *Juan Goytisolo. Metáforas de la migración* (2003), y coautor de *La inmigración en la literatura española contemporánea* (2002) y *De Tlatelolco al 11-M. La productividad cultural de cinco acontecimientos en México y España* (2021).
marco.kunz@unil.ch

L

Isabel Liphay
Verband deutscher Schriftsteller, Alemania

Isabel Liphay es chilena, periodista, autora, cantante, profesora, fotógrafa. Bajo la dictadura de Pinochet trabajó como periodista cultural en tv, radio y revistas opositoras. Tras su detención, partió a Alemania en 1983. En 1986 conoció a Martin Firgau, con quien formó el “Dúo Contraviento” hasta hoy. Realizan conciertos con música latinoamericana y toda la música de diferentes culturas que hablen de paz, feminismo, derechos humanos, dignidad, amor, cuidado del planeta, antibelicismo... Isabel ha publicado libros bilingües (castellano/alemán) de relatos y poesía, ha publicado en antologías, libros de congresos, publicaciones digitales. Ha impartido clases en Humboldt State University en California y en la Universidad de Milán. Fue protagonista del film “Following the Ninth” de Kerry Candaele. Actualmente canta, enseña español, organiza películas de cinearte en Münster, donde vive. Va a colegios como testigo para no olvidar la dictadura chilena. Para Nunca Más.
volcanosorno12@gmail.com

Martín Lombardo
Université d'Angers

Martín Lombardo es profesor titular de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Angers. En 2015 obtuvo un accésit en el premio de ensayo Lucien Freud con un trabajo sobre los relatos de pasaje a la locura en la literatura y el psicoanálisis. Sus trabajos estudian la representación literaria de la historia y de lo íntimo, las escrituras híbridas, la obra de Rodolfo Walsh, las relaciones entre literatura, psicoanálisis y política, así como las representaciones literarias del cuerpo y de la ciudad. Entre sus últimos trabajos pueden destacarse *El lugar del periodismo en Walsh y la noción de verdad*, *Fronteras y desplazamientos: representaciones latinoamericanas de lo global*, *Temporalidades, especulación y cuerpo en dos novelas distópicas*.
martin.lombardo@univ-angers.fr

Pablo Lombó Mulliert**Università degli Studi di Torino**

Pablo Lombó Mulliert nació en 1978. Cursó sus primeros estudios literarios en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y obtuvo el doctorado en Literatura Hispánica en El Colegio de México. Fue asistente de investigación en la Universidad de Navarra y actualmente es docente de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Turín. Ha escrito diferentes libros y artículos sobre la literatura en lengua española en general; sus principales líneas de investigación han sido el análisis de las variantes textuales de *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz, el estudio de la poesía hispanoamericana del siglo XX y de la narrativa de Juan Rulfo. En el pasado concentró su atención en las obras burlescas de Francisco de Quevedo y recientemente ha emprendido el arduo oficio de la traducción de obras poéticas y narrativas mexicanas al italiano (y viceversa).

pablo.lombomulliert@unito.it

Laura Luche**Università degli Studi di Sassari**

Laura Luche es Profesora asociada de Lengua y Literatura Hispanoamericanas en la Universidad de Sassari. Se ocupa principalmente de la narrativa de los siglos XX y XXI. Entre otros, es autora de una monografía y varios ensayos sobre Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, García Márquez, Pablo Armando Fernández y Roberto Bolaño. Últimamente, se ha ocupado especialmente del análisis de ciertos temas recurrentes en la literatura hispanoamericana, como el motivo del pasado que no pasa, los esfuerzos inútiles y las ideas fuera de lugar.

luche@uniss.it

M**Rafael Morales Cendejas****Universidad de Guadalajara**

Rafael Morales Cendejas es un artista mexicano del libro e investigador. Licenciado en Diseño para la Comunicación Gráfica por la Universidad de Guadalajara (2010-2014), Maestro en Artes Visuales del Libro por UAL: *University of the Arts London* (2017-2019). Actualmente profesor de asignatura adscrito al Departamento de Proyectos de Comunicación del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño. Desde 2012 su trabajo relacionado con la edición como práctica artística ha sido incluido en talleres, residencias, seminarios, simposios, conferencias, catálogos, exposiciones individuales y colectivas, festivales de fanzines y ferias internacionales del libro de arte. Su línea de investigación se centra en el desarrollo del Centro Mexicano para las Artes del Libro.

rafael.morales5580@academicos.udg.mx

N**María Elizabeth Nuño Plascencia****Universidad Complutense de Madrid**

María Elizabeth Nuño Plascencia es máster en Estudios Literarios y actualmente realiza el Doctorado en la Universidad Complutense de Madrid. Sus líneas de investigación son la Ecocrítica y la literatura latinoamericana contemporánea. Ha sido ponente en congresos internacionales en España, Italia y Estados Unidos. Su publicación más reciente es *Señales que precederán al fin del mundo: hiperrealismo y migración* (2022). Ha trabajado como docente en bachillerato, en *marketing* político y como editora en Telediario Guadalajara, México.

marinuno@ucm.es

O

María del Rocío Oviedo
Universidad Complutense

María del Rocío Oviedo es Catedrática emérita de Literatura Hispanoamericana, Universidad Complutense. Doctora en literatura y periodismo. Entre sus publicaciones se encuentran más de una veintena dedicadas a los siglos XVI y XVII, con especial atención a la Crónica de Indias, Fernández de Oviedo, Ercilla, el Inca Garcilaso y Sor Juana Inés de la Cruz. Especialista en Rubén Darío (*La vida errante*, ed. Cátedra), Octavio Paz y la Vanguardia, con estudios sobre literatura hispanoamericana reciente. Es también escritora y ha publicado cuatro libros de poemas y relatos en distintas revistas. mroviedo@ucm.es

P

Graziano Palamara
Università degli Studi di Salerno

Graziano Palamara es profesor titular de Historia de las Relaciones Internacionales en la Università degli Studi di Salerno. Sus temas de investigación son el comportamiento internacional de los países latinoamericanos y las relaciones entre Italia y América Latina en la edad contemporánea. Entre sus últimas publicaciones se señalan: *Espíritu bolivariano y anhelo legalista. El papel de Colombia en la Sociedad de las Naciones* (2022); *Nuevas estrategias de inserción internacional para América Latina* (2019); *Entre cóndores y turpiales. La diplomacia italiana en América Latina, 1945-1958* (2018); *Italia e America Latina agli inizi della Guerra Fredda. Colombia e Venezuela nella politica estera italiana 1948-1958* (2017). gpalamara@unisa.it

Héctor Manuel Perea Enríquez
Universidad Nacional Autónoma de México

Héctor Manuel Perea Enríquez es narrador, ensayista y académico de la UNAM. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores y es miembro honorífico del Sistema Nacional de Creadores de Artes. Es investigador del Centro de Estudios Literarios de la UNAM. Entre sus libros de cuento están *Casa de cielo* (España, Mirada Malva, 2017) y *Los párpados del mundo* (España, Mirada Malva, 2007); entre los de ensayo y crónica, *Trazos en escorzo* (México, UNAM, 2022), *El más allá de la mirada* (México, INBAL/Universidad Autónoma de Nuevo León, 2019) y *La música delgada* (México, UNAM, 2015). Es coautor, con Stefano Tedeschi, de las antologías *Il giro in Italia. Vedute messicane* (Roma, Fili d' Aquilone, 2024) y *Curiose inquietudini. Sedici racconti del Messico contemporáneo* (Roma, Fahrenheit 451, 2014). Ha obtenido los premios Escuela Nacional de Altos Estudios 2024; Universidad Nacional 2020, por creación artística y extensión de la cultura; Internacional Alfonso Reyes 2019; Bellas Artes José Revueltas de Ensayo Literario 1994 y, en 1989 y 2018, el Nacional de Periodismo Cultural del Club de Periodistas de México. Fue curador de la exposición internacional *Alfonso Reyes: el sendero entre la vida y la ficción* y lo es de la Colección Alfonso Reyes-Capilla Alfonsina. perea28@gmail.com

Tania Pleitez Vela**Università degli Studi di Milano**

Tania Pleitez Vela. Doctora en Filología Hispánica (Universitat de Barcelona). Profesora de Literaturas y Culturas Hispanoamericanas en la Università degli Studi di Milano. Es autora de *Alfonsina Storni. Mi casa es el mar* (2003), *Literatura. Análisis de situación de la expresión artística en El Salvador* (2012) y *Sólo tú, noche. Apuntes sobre la autoría de María Eugenia Vaz Ferreira* (2023). Fue miembro del equipo de la Unidad de Estudios Biográficos (Universitat de Barcelona) que compiló la tetralogía *La vida escrita por las mujeres* (2003, 2004). Ha coeditado *Redes excéntricas. Poéticas y circulación transatlántica (1985-2018)* (2025) y *Más allá del estrecho dudoso. Intercambios y miradas sobre Centroamérica* (2018). Es integrante de la Red Europea de Investigaciones sobre Centroamérica (RedISCA), miembro correspondiente de la Academia Norteamericana de la Lengua Española (ANLE) y cofundadora de la Red de investigación de las literaturas de mujeres de América Central (RILMAC).

tania.pleitez@unimi.it

Julio Prieto**Universidad Complutense**

Julio Prieto es escritor y profesor de Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid. Doctor por la Universidad de Nueva York, ha sido profesor invitado en las universidades de Princeton, Heidelberg, París VIII, Universidade de São Paulo, Pontificia Universidad Católica del Perú y Universidad Libre de Berlín, entre otras. Publicaciones más recientes: *Marruecos* (poemas, 2018), la edición del volumen colectivo *Poéticas del presente: perspectivas críticas sobre poesía hispánica contemporánea* (2016), el ensayo *La escritura errante: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica* (2016; Premio Iberoamericano LASA 2017) y el artículo *Mezclando exilio y deseo: una lectura de Cristina Peri Rossi* (*Pasavento* 11.1, 2023). Principales líneas de investigación: poesía y narrativa moderna y contemporánea, poéticas de la traducción, literatura latinoamericana del siglo XX (con especial enfoque en el Río de la Plata).

juprie01@ucm.es

R**Elena Ritondale****Sapienza, Università di Roma**

Elena Ritondale es doctora en Filología Española por la UAB e investigadora postdoctoral Marie Skłodowska-Curie en Sapienza, Università di Roma. Ha sido integrante de los grupos de trabajo de los proyectos “Pedagogías de género. Educación, literatura y cultura en México (siglos XIX-XX)” del IISUE de la UNAM, y “Condición de extranjería. Escritoras latinoamericanas, entre América y Europa, en el siglo XXI”. Entre sus publicaciones más recientes se encuentran: *Representación de la(s) violencia(s) en la posmodernidad mexicana. Vida privada y muerte pública* (2021), y varios artículos y ensayos publicados por revistas y editoriales internacionales.

Sus principales líneas de investigación son los estudios fronterizos, las literaturas del desplazamiento y la migración, literatura y género, representación literaria de la violencia.

elenaritondale@gmail.com

S

Angela Sagnella**Università per Stranieri di Perugia**

Angela Sagnella es Profesora Titular de Lengua Española y Traducción en la Università per Stranieri di Perugia, donde imparte cursos de lengua y cultura de los países hispanohablantes. Su investigación se ha centrado inicialmente en el estudio de la frontera España/Marruecos, para luego enfocarse en la obra de Alfonsina Storni, Cristina Peri Rossi y Ernesto Sábato. Actualmente está explorando la voz femenina en la llamada “nueva narrativa argentina”.

angela.sagnella@unistrapg.it

Liliana Schifter Aceves**Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco**

Liliana Schifter Aceves es licenciada en Química Farmacéutica Biológica por la Facultad de Química de la Universidad Nacional Autónoma de México y Doctora en Farmacia y Tecnología Farmacéutica por la Facultad de Farmacia de la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es jefa del Departamento de Sistemas Biológicos de la Universidad Autónoma Metropolitana Xochimilco. Ha centrado su investigación en las comunidades científicas, los textos farmacopeicos y los medicamentos que aparecen en México durante los siglos XVIII, XIX y principios del XX. Es autora de dos libros, más de 20 capítulos de libro y numerosos artículos; asimismo, ha dirigido tesis a nivel de licenciatura y posgrado. Es miembro de la Academia Nacional de Ciencias Farmacéuticas, experta de la Comisión Permanente de la Farmacopea y pertenece al Sistema Nacional de Investigadores.

lschif@correo.xoc.uam.mx

Antonio Scocozza**Università degli Studi di Salerno**

Antonio Scocozza ha sido profesor catedrático de Lengua, Cultura e Instituciones de los Países de Lengua Española por la Università degli Studi di Salerno. Sus obras principales son *El gran majadero de América* (2010) y *La filosofía del entendimiento de Andrés Bello* (2011). Ha sido director de muchas revistas y colecciones especializadas (*Estremo Occidente*, *De Sur a Sur*, *Cultura Latinoamericana*, *Revista de Estudios Interculturales*). También es el fundador del *Istituto di Studi Latinoamericani I.S.LA* y de la Maestría Internacional en *Ciencia Política para la paz y la integración de los pueblos* (Universidad Católica de Colombia y Università degli Studi di Salerno).

ascocozza@me.com

Maria Cristina Secci**Università degli Studi di Cagliari**

Maria Cristina Secci es profesora en la Universidad de Cagliari. Ha traducido a J. Villoro, J. Ibargüengoitia, M. A. Campos y R. Bartra. Es autora de las monografías *Con la imagen en el espejo. El autorretrato literario de Frida Kahlo* (UNAM 2009; 2018), *La realidad según yo la veo: la ley de Jorge Ibargüengoitia* (Univ. de Guanajuato 2013), *Eva Mameli Calvino: gli anni cubani 1920-25* (Univ. di Cagliari/F. Angeli 2017; Univ. de Sevilla 2020). Coordina la Cátedra de literatura Jorge Ibargüengoitia y Aulas Abiertas, seminario permanente de estudios lingüísticos y literarios sobre América Latina y Ca-

ribe. Es integrante del GramsciLab, seminario de estudios gramscianos internacionales. Dirige las colecciones Dédalos (Gran Vía) y Tertulias (UNICApress). Sus intereses de investigación se refieren a la traducción editorial y su didáctica, la literatura mexicana y el género de la biografía.

secci@unica.it

V

Diego Alexander Vélez Quiroz
Università degli Studi di Torino

Diego Alexander Vélez Quiroz, Popayán (Cauca, Colombia). Es poeta, narrador y ensayista. Licenciado en Español y Literatura, cursó estudios de maestría en Literatura Latinoamericana y de doctorado en literatura. Ha publicado los libros *Elizabeth y las manzanas* (2014), *Para llegar a puerto* (2016) y *Para llegar a puerto y otras heridas* (2017); y los libros de ensayo *La poesía y los límites de lo posible* (2019) y *Década de los años 80 en Colombia: relato sin ficción de unas violencias alucinantes* (2023). Su novela *Después el aire* recibió el Premio Nacional de novela Aniversario Ciudad de Pereira 2016. Artículos suyos aparecen publicados en algunas revistas académicas.

diegoalexander.velezquiroz@unito.it

Z

Federica Zanella
Harvard University

Federica Zanella es actualmente una estudiante del Doctorado en Lenguas y Literaturas Romances en Harvard University. Su tesis de maestría, defendida en la Università degli Studi di Milano, discute temas de violencia política y memoria en el ámbito de la producción cultural post Conflicto Armado Interno Peruano (1980-2000). Sus intereses actuales de investigación se centran en el vínculo entre estética y política en el modernismo y la vanguardia latinoamericanos del puente entre siglos (finales del XIX y principios del XX). Esto con especial énfasis en la relación artística, intelectual y política entre Perú e Italia, materializada en particular en la figura de José Carlos Mariátegui y sus trabajos cosmopolitas (*Cartas de Italia*, *La escena contemporánea*, etc.), confluidos finalmente en el proyecto de la revista *Amauta*.

fzanella@g.harvard.edu

RESÚMENES

Michael Paul Abeyta, *Violent sleepwalking: terror, consumption, and necrosovereignty in daily life among the Aztecs and in the contemporary world*

Este ensayo examina la interpretación de Georges Bataille del sacrificio, la guerra y el consumo entre los aztecas y su visión histórica comparativa de la relevancia de los aztecas para la sociedad contemporánea. Examinamos esta relevancia a través de las lecturas que tres escritores mexicanos hacen de los escritos de Bataille sobre los aztecas y cómo, a su vez, comparan el uso de la dominación sacrificial por parte de los aztecas con el México contemporáneo y el mundo en general. También relacionamos esta comparación con la noción de “necropolítica” de Achille Mbembe y cómo la soberanía se ejerce en gran medida en la transgresión de la prohibición de matar en lo que respecta al legado de la colonización.

This essay examines Georges Bataille's interpretation of sacrifice, warfare, and consumption among the Aztecs and his comparative historical view of the Aztecs' relevance for contemporary society. We examine this relevance through three Mexican writers' readings of Bataille's writings on the Aztecs and how they in turn compare the Aztecs' use of sacrificial domination to contemporary Mexico and the world generally. We also relate this comparison to Achille Mbembe's notion of “necropolitics” and how sovereignty is largely exercised in the transgression of the prohibition on killing as it pertains to the legacy of colonization.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Soberanía, aztecas, hegemonía, muerte, México, Georges Bataille
Sovereignty, Aztecs, hegemony, death, Mexico, Georges Bataille

ÁMBITO DISCIPLINAR

cultura social

ALCANCE GEOGRÁFICO

México

EJE CRONOLÓGICO

de las civilizaciones precolombinas al México contemporáneo

Patricia Aceves Pastrana, Liliana Schifter Aceves, *Eliminando lo extraño. La resignificación y traducción de las nociones de la Ticiotl a la medicina hipocrático-galénica en el Códice de la Cruz-Badiano (1552)*

El trabajo analiza el manuscrito *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis* (1552), escrito en latín, dentro del convento novohispano de Santa Cruz de Tlatelolco. El texto, elaborado por dos indígenas, recoge las virtudes curativas de algunas plantas nativas y los métodos indígenas para emplearlas. Asimismo, es un testimonio de la resignificación de los signos e ideas escritas y de las imágenes de la medicina náhuatl, de su traducción a la medicina hipocrático-galénica para evitar lo “extraño” a la racionalidad europea. No obstante, sus páginas ostentan múltiples elementos de la cultura náhuatl. Esta crónica mestiza muestra la transformación de una escritura iconográfica, en proceso de traducción cultural hacia un código alfabético-iconográfico y, además, reivindica el potencial terapéutico de las plantas medicinales y sus usos etnobotánicos médicos en el país.

The work analyzes the manuscript *Libellus de Medicinalibus Indorum Herbis* (1552), written in Latin, within the New Spaniard convent of Santa Cruz de Tlatelolco. The text was prepared by two indigenous people and includes the healing virtues of some native plants and the indigenous methods to use them. It is also a testimony to the resignification of the signs, written ideas and images of Nahuatl medicine, of their translation into Hippocratic-Galenic medicine to avoid what was “foreign” to European rationality and try to become accepted by them. However, its pages boast multiple elements of the Nahuatl culture. This mestizo chronicle shows the transformation of an iconographic writing, in the process of cultural translation, into an alphabetic-iconographic code and also vindicates the therapeutic potential of medicinal plants and their medical ethnobotanical uses in the country.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

plantas medicinales, México siglo XVI, ticiotl, mestizaje, Santa Cruz de Tlatelolco
 medicinal plants, Mexico XI century, ticiotl, cultural mixture, Santa Cruz de Tlatelolco

ÁMBITO DISCIPLINAR

historia de las ciencias químicas, farmacéuticas y biológicas

ALCANCE GEOGRÁFICO

México

EJE CRONOLÓGICO

del Siglo XVI a la actualidad

María Amalia Barchiesi, *Aparatos de captura y Sensorium de lo extraño: un itinerario por las letras hispanoamericanas*

Este estudio propone un abordaje semiótico de un itinerario concreto de la literatura hispanoamericana, teniendo en cuenta algunos aparatos de captura sensorial y traducción de la alteridad que han caracterizado algunos periodos fundamentales de dicha literatura. Se analizarán las admirables crónicas de los indios aztecas de la “visión de los vencidos” y las “monstruosas” descripciones de la fauna americana de Fernández de Oviedo en el periodo de la Conquista y la colonización de Hispanoamérica; la revolucionaria producción literaria de lo “real maravilloso” en Cuba y la literatura fantástica argentina de los siglos XX y XXI.

This study proposes a semiotic approach to a specific itinerary of Hispano-American literature, taking into account some Apparatuses of sensory capturing and translation of otherness that have characterised some fundamental periods of this literature. It will analyse the admirable chronicles of the Aztec Indians in the “Visión de los vencidos” and the ‘monstrous’ descriptions of the American fauna by Fernández de Oviedo in the period of the Conquest and Colonisation of Spanish America; the revolutionary literary production of the “real maravilloso” in Cuba and the fantastic literature of Argentina in the twentieth and twenty-first centuries.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

aparatos de captura y traducción, alteridad, *Sensorium* cultural, pasiones, maravilla cartesiana
 apparatus of capture and translation, otherness, cultural Sensorium, passions, cartesian wonder

ÁMBITO DISCIPLINAR

literaturas y culturas hispánicas

ALCANCE GEOGRÁFICO

Centroamérica, España, Cuba y Argentina

EJE CRONOLÓGICO

siglos XVI, XX y XXI

Carlo Basso, *El entramado intertextual de un episodio de cardiofagia en el Persiles de Cervantes: entre tradición literaria y crónicas del Nuevo Mundo*

El artículo analiza un episodio de cardiofagia relatado en el *Persiles* de Cervantes (I, 2-4). Tradicionalmente, la crítica ha situado el episodio en el marco de narraciones procedentes del Nuevo Mundo como la de López de Gómara o del Inca Garcilaso, donde aparecen pueblos caníbales y rituales antropófagos. Sin embargo, las crónicas de América retoman esquemas narrativos que ya estaban presentes en la tradición occidental, desde el mundo clásico y medieval hasta el siglo XVI, en particular en relatos de viaje hacia oriente o el norte de Europa y en las misceláneas de curiosidad pseudoetnográficas de pueblos lejanos. El artículo pretende demostrar que Cervantes podría haber conocido el tema a través de textos occidentales, orientales e incluso del norte de Europa, sin tener que recurrir exclusivamente a las crónicas americanas.

The article analyzes an episode of eaten heart recounted in Cervantes' *Persiles* (I, 2-4). Traditionally, critics placed the episode within narrative patterns present in chronicles from the New World, such as those by López de Gómara or the Inca Garcilaso, which feature cannibalistic societies and anthropophagic rituals. However, the chronicles of America adopt narrative patterns that were already present in Western tradition, spanning from classical and medieval literature to that of the sixteenth century, particularly in travel accounts towards the East or Northern Europe, as well as within miscellaneous works containing pseudo-ethnographic curiosities of distant peoples. The article aims to demonstrate that Cervantes may have been exposed to this theme through texts from Western, Eastern, and even Northern European traditions, without necessarily having encountered it exclusively in American chronicles.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Cervantes, *Persiles*, Siglo de Oro, cardiofagia, canibalismo, antropofagia

Cervantes, *Persiles*, Spanish Golden Age, eaten Heart, cannibalism, anthropophagy

ÁMBITO DISCIPLINAR

literatura española

ALCANCE GEOGRÁFICO

España

EJE CRONOLÓGICO

Siglo de Oro

Maria Matilde Benzoni, *La conquête de l'Amérique de Tzvetan Todorov. Una relectura entre la historia de la historiografía y la historia del tiempo presente*

Este ensayo propone una relectura de *La conquête de l'Amérique* de Tzvetan Todorov al cumplirse más de treinta años del Quinto Centenario de 1492. Por un lado, se presentan los orígenes del libro, publicado por primera vez en Francia en 1982, su propuesta interpretativa, sus traducciones, recepciones y fortuna internacional. Por otro lado, se examina la obra de Todorov en relación con el debate historiográfico de las décadas siguientes, en el contexto de las transformaciones geopolíticas mundiales y de la emergencia a nivel global de la profundidad histórica, el pluralismo cultural y el protagonismo de los pueblos indígenas de América Latina. Además, se reflexiona sobre la actualidad del “humanismo bien temperado” de Todorov para una enseñanza y una investigación universitarias capaces de enfrentarse a tiempos de narrativas extremadamente polarizadas.

This paper proposes a re-reading of Tzvetan Todorov's *La conquête de l'Amérique* more than thirty years after the commemoration of the Five Hundredth Anniversary of 1492. On the one hand, it focuses on the text's origins, first published in France in 1982, along with its interpretation, translations, reception, and international fortune. On the other hand, the paper reconsiders Todorov's work, focusing on the historiographical debate that emerged in the following decades against the backdrop of world geopolitical changes and the global rise of historical depth, cultural pluralism, and protagonism of the indigenous peoples of Latin America. Finally, the paper reflects on the lasting relevance of Todorov's “well-tempered humanism” in academic teaching and research, especially in addressing the challenges posed by an epoch of highly polarized narratives.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

eurocentrismo, historia cultural, historia de la historiografía, Tzvetan Todorov, 1492
eurocentrism, cultural history, historiography, Tzvetan Todorov, 1492

ÁMBITO DISCIPLINAR

historia

ALCANCE GEOGRÁFICO

Europa, América

EJE CRONOLÓGICO

siglos XVI-XXI

Gabriele Bizzarri, *¿Cómo se ‘hauntea’ un no-lugar? Burbujas cronotópicas y zonas weird en el ‘fantástico latinoamericano de la globalización’*

Con este artículo me propongo apuntar al “fantástico latinoamericano de la globalización” (Bizzarri, 2019), un corpus cada vez más imponente de textos no miméticos que hibrida intergenéricamente tradiciones narrativas limítrofes (terror, ciencia ficción, fantástico más o menos clásico...) y se reconoce sistema, precisamente, en la gestión alienadora de los códigos del mundo global. Más específicamente, me ocuparé de estudiar el comportamiento del espacio fantástico del nuevo milenio poniendo en diálogo algunas autorías representativas del canon actual y tratando de individuar una tipología que, en primer lugar, de cuenta de la profunda transformación de la fórmula genérica tradicional, la cual, para interceptar el programa de desterritorializaciones y reterritorializaciones constantes que construye “la esfera” (Sloterdijk, 2003) según las necesidades del capital que circula, se vacía de sus direcciones y axiologías notorias (interno/externo, doméstico/foráneo, mundo A/mundo B...) y deja lugar a una atolondrada resaca de significados atópicos e inespecíficos, sin atribución posible, uniformemente desconcertantes. En segunda instancia, pasando de la gramática narrativa de los espacios a su significación cultural, será interesante reflexionar sobre las contemporáneas manifestaciones de los paisajes que, en otra circunstancia, hubiéramos definido ‘locales’ y que, ahora, de acuerdo con la des-diferenciación de lo que iba separado y opuesto en el discurso geopolítico clásico (centro/periferia, madrepatria/colonia, metrópolis/campo...), exhiben ambiguamente su irremediable “contaminación”, su naturaleza modificada y radiactiva, apuntando, obviamente, al tentacular “problema” que nos ocupa y enreda, pero también dejando testimonio de una batallera “identificación alterada”, una paradójica búsqueda de reconocimiento en lo anómalo, volviendo territorio, para así decirlo “indigenizando” una “zona weird” que, a la vez, pone en evidencia y contradice estructuralmente las lógicas identitarias de la realidad capital. Por esta vía se entrevé un capítulo importante de la agenda política del “fantástico de la globalización”: la re-articulación especulativa de un estratégico “aquí” latinoamericano desde donde darle la vuelta al mundo tal y como lo conocemos.

With this article I intend to focus on the ‘Latin American fantastic of globalisation’ (Bizzarri, 2019), an increasingly imposing corpus of non-mimetic texts that intergenerically hybridises borderline narrative traditions (horror, science fiction, more or less classic fantastic...) and recognises itself as a system, precisely, in the alienating management of the codes of the global world. More specifically, I will study the behaviour of the fantastic space of the new millennium by putting in dialogue some representative authors of the current canon and trying to identify a typology that, in the first place, accounts for the profound transformation of the traditional formula of the genre, which, in order to intercept the programme of constant deterritorialisations and reterritorialisations that builds ‘the sphere’ (Sloterdijk, 2003) according to the needs of circulating capital, empties itself of its notorious directions and axiologies (internal/external, domestic/foreign, world A/world B...) and leaves room for a bewildering undertow of atopic and unspecific meanings, without possible attribution, uniformly disconcerting. Secondly, moving from the narrative grammar of spaces to their cultural significance, I will reflect on the contemporary manifestations of ‘local’ landscapes which, in accordance with the ‘de-differentiation’

of what was once separated and even opposed in the modern geopolitical discourse (centre/periphery, motherland/colony, metropolis/countryside...), now ambiguously exhibit their irremediable 'contamination', their modified and radioactive nature, obviously pointing to the tentacular 'trouble' that entangles us, but also standing for a battling 'altered identification', a paradoxical search for recognition in the anomalous, turning into a territory or even 'indigenising' a 'weird zone' that, at the same time, highlights and structurally contradicts the identity logics of the capital reality. In this way, an important chapter of the political agenda of the 'fantastic of globalisation' is glimpsed: the speculative re-articulation of a strategic Latin American 'here' from which to turn upside down the world as we know it.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

weird, globalización, nueva literatura fantástica, teoría poscolonial
Weird, Globalization, New Fantastic Literature, Postcolonial Theory

ÁMBITO DISCIPLINAR

literatura hispanoamericana contemporánea

ALCANCE GEOGRÁFICO

Bolivia

EJE CRONOLÓGICO

años 2000

Lilianet Brintrup Hertling, *Viajes a lo extraño y a la extrañeza: La Puerta del Círculo Polar Ártico de Juvenal Acosta*

La puerta del Círculo Polar Ártico, novela de Juvenal Acosta, trata del tema de lo “extranjero” y lo “extraño” en un mundo de viajeros, migrantes, inmigrantes, exiliados y refugiados que buscan un lugar sano, lógico y racional en el mundo para vivir (como lo será tal vez el Círculo Polar Ártico); pone énfasis en sociedades en donde los denominados “invisibles” y “zombies” transitan extraña y libremente, cargados de violencia. Novela rica en su intertextualidad, en su registro de léxico marginal y en los asuntos más candentes que afligen a la especie humana, a la humanidad misma y al planeta en el siglo XXI. La novela abre un surco sólido y profundo en los individuos desplazados, precisamente por “la extrañeza de no pertenecer a ningún país” y de poseer “el olor sospechoso del extranjero”, pues todo el que migra es un “fuereño” excluido que huele mal.

Juvenal Acosta's novel, *The door of the Arctic Polar Circle*, discusses the idea of the stranger and the weird in a world of travelers, migrants, immigrants, exiles, and refugees that search for a healthy, logical and rational place to live in the world (as perhaps it would be in the Arctic Polar Circle). He puts emphasis on societies where those ‘invisibles’ and ‘zombies’ move about strangely, freely, and charged with violence. It is a novel rich in its intertextuality, register of deviant/marginal lexicon, and treatment of the most current issues that afflict the human species, humanity itself, and the planet in the 21st century. The novel opens up a deep and solid fissure in the displaced individuals, precisely due to “the weirdness of not pertaining to any country” and of having “The suspect smell of a stranger,” since anyone that migrates is an excluded “exotic”-“fuereño” that smells bad.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

literatura, Latinoamérica, emigración, inmigración, viajes
literature, Latin America, emigration, immigration, travels

ÁMBITO DISCIPLINAR

novela

ALCANCE GEOGRÁFICO

México, Noruega, Finlandia, Suecia, Dinamarca

EJE CRONOLÓGICO

siglo XXI

Karín Chirinos Bravo, *Lo extraño en la dramaturgia femenina transnacional de origen peruano: Kullervo de Maritza Núñez*

Este artículo analiza el rol de lo extraño en la obra *Kullervo* (2004) de la escritora de origen peruano, que vive entre Finlandia, España y Perú, Maritza Núñez. En primer lugar, nos interrogamos sobre los eventuales vínculos de la dramaturga con el término “extraño” a partir de su situación de escritora transmigrante, es decir, una existencia que sigue la lógica de vivir cambiando de país. En este caso el viaje ya no es un evento singular, transitorio y excepcional en la vida, sino que se convierte por sí mismo en una forma de existir, de vivir y de sobrevivir que toca la subjetividad de quien es su protagonista y la lleva a plasmar en sus escritos sentimientos de nostalgia y más allá de los límites impuestos por los modernos Estados-naciones (Benedetti, 1983; Schiller, 1992; Basch, 1997; Giacchè, 1991; Pries, 2000; Gnisci, 2009; Fusillo, 2009; Trifirò, 2013). En segundo lugar, en diálogo con el ensayo *Lo raro y lo espeluznante* (2018) de Mark Fisher analizamos cómo lo extraño o *weird* se manifiesta en el discurso de la obra dramática *Kullervo*. Nuestro objetivo es evidenciar que la autora recurre a lo extraño (raro y espeluznante) para construir una poética personal, en pos de una identidad como mujer marcada por su origen y su existencia extraterritorial.

This article analyzes the role of the extraño in the work *Kullervo* (2004) by the writer of Peruvian origin, who lives in Finland, Spain and Peru, Maritza Núñez. First of all, we ask ourselves about the possible constraints of the playwright with the term “extraño” starting from her situation as a transmigrant writer, that is, an existence that follows the logic of living in a different country. In this case, travel is not a singular, transitory and exceptional event in life, but it is converted into a form of existence, of living and of surviving that concerns the subjectivity of the person who is its protagonist and raises it to shaping in his writings feelings of nostalgia and beyond the limitations imposed by modern national states (Benedetti, 1983; Schiller, 1992; Basch, 1997; Giacchè, 1991; Pries, 2000; Gnisci, 2009; Fusillo, 2009; Trifirò, 2013). Next, in dialogue with the thought of *The Rare and the Exploring* (2018) by Mark Fisher, we analyze how the extraño or weird manifests itself in the discourse of the dramatic work *Kullervo*. Our objective is to highlight that the author returns to the outside (rarely and explicitly) to build a personal poetry, in order to create an identity as a woman marked by her origin and her extraterritorial existence.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Kullervo, Maritza Núñez, transmigrante, raro
Kullervo, Maritza Núñez, transmigrant, weird

ÁMBITO DISCIPLINAR

literatura hispanoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO

internacional

EJE CRONOLÓGICO

contemporáneo, siglo XXI

Mariarosaria Colucciello, Antonio Scocozza, *De alteridades y otras extrañezas en el inmigrante italiano del cuento costumbrista venezolano*

De la primera emigración de principios del siglo XIX a la última de la posguerra, el emigrante italiano produce en el venezolano una desconfianza que se reverbera también en la representación de cuentos breves (Daniel Mendoza, Sales Pérez, José Rafael Pocaterra, Rómulo Gallegos), que relatan a su manera la desconocida alteridad peninsular que, a menudo, se transforma en estereotipos de extranjería y extrañeza extremas. El italiano es despreciable “buhonero”, es tramposo “musiú”, es desproporcionado en sus rasgos físicos, y vive un ininterrumpido viaje de desarraigos y arraigos que lo obligan a confinarse en una alteridad que lo hacen sentir extraño y extranjero en ambos lados del océano.

From the first emigration at the beginning of the 19th century to the last post-war period, the Italian emigrant produces in Venezuelans a distrust that also reverberates in the representation of short stories (Daniel Mendoza, Sales Pérez, José Rafael Pocaterra, Rómulo Gallegos), which relate in their own way the unknown peninsular otherness that is often transformed into stereotypes of extreme foreignness and strangeness. The Italian is a despicable *buhonero*, a cheating *musiú*, disproportionate in his physical features, and lives an uninterrupted journey of uprooting and rootedness that forces him to confine himself in an otherness that makes him feel strange and foreign on both sides of the ocean.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

alteridad, extrañeza, inmigrante italiano, cuento costumbrista, Venezuela
otherness, strangeness, Italian immigrant, costumbrista tale, Venezuela

ÁMBITO DISCIPLINAR

literatura hispanoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO

Venezuela

EJE CRONOLÓGICO

segunda mitad del siglo XIX-primer mitad del siglo XX

Giuseppe D'Angelo, *La doble extrañeza del italiano emigrado a Venezuela*

El artículo reconstruye la doble extrañeza del inmigrante italiano en Venezuela. Las entrevistas a una primera generación de migrantes que llegaron a Venezuela de un pequeño pueblo del sur de Italia después de la segunda guerra mundial, cuando empezó la migración masiva hacia el país caribeño, han permitido conocer directamente las dificultades, las esperanzas, los deseos de los que llegaron a un país extranjero sin la ayuda de una cadena migratoria existente y valiosa que habría facilitado su inserción en la sociedad de acogida. En segundo lugar, se pueden notar las diferencias entre la primera y la segunda generación de italianos en Venezuela, y entre ellas y la tercera, la única verdaderamente venezolana.

The article reconstructs the double strangeness of Italian immigrants in Venezuela. Interviews with a first generation of migrants who arrived in Venezuela from a small village in southern Italy after the Second World War, when mass migration to the Caribbean country began, have allowed us to learn directly about the difficulties, hopes and desires of those who arrived in a foreign country without the help of an existing and valuable migratory chain that would have facilitated their insertion into the host society. Secondly, we can note the differences between the first and second generations of Italians in Venezuela, and between them and the third, the only truly Venezuelan generation.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

inmigración italiana, extrañeza, primera generación
Italian immigration, strangeness, first generation

ÁMBITO DISCIPLINAR

historia hispanoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO

Venezuela

EJE CRONOLÓGICO

a partir de la segunda guerra mundial

Yolanda Fernández Muñoz, *Grandes viajes de Theodor De Bry: América y el discurso de lo extraño*

La serie *Grandes Viajes* de Theodor de Bry acercará a Europa una imagen recreada de América, fruto de las noticias y las crónicas de viajes, utilizando modelos clásicos como soporte de inspiración para la creación de sus ilustraciones, donde se muestran ideas y estereotipos del escenario americano. Se trata de la visión gráfica más difundida de los siglos XVI y XVII, hecha desde una perspectiva cultural eurocéntrica, por lo que las formas anatómicas de los indígenas y la arquitectura de las escenas no se ajustan con fidelidad a la realidad que se dice describir, sino a los gustos de la sociedad de la época. Así, las falsificaciones iconográficas transformaron la realidad y exportaron al viejo continente un repertorio visual irreal sólo superado en el siglo XVIII.

Theodor de Bry's Great Journeys series will bring to Europe a recreated image of America, the result of news and travel chronicles, using classical models as a source of inspiration for the creation of his illustrations, which depict ideas and stereotypes of the American scene. This is the most widespread graphic vision of the 16th and 17th centuries, produced from a Eurocentric cultural perspective, so that the anatomical forms of the indigenous people and the architecture of the scenes do not faithfully conform to the reality they claim to describe, but to the tastes of the society of the time. Thus, iconographic forgeries transformed reality and exported to the old continent an unreal visual repertoire only surpassed in the 18th century.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

De Bry, América, imagen, monstruos, viajes, extraño

De Bry, America, imagen, monsters, travels, strange

ÁMBITO DISCIPLINAR

historia del arte

ALCANCE GEOGRÁFICO

América

EJE CRONOLÓGICO

siglos XVI-XVII

Simone Ferrari, *Monos blancos: narrativas italianas del Chiapas rebelde (1994-2024)*

El trabajo analiza tres obras narrativas acerca de la rebelión zapatista (1994) realizadas por autoras y autores italianos. Tras una contextualización taxonómica del fenómeno la “novela de la rebelión zapatista” (Vanden Berghe) en Italia, se propone un estudio de los posicionamientos enunciativos y de los mecanismos narrativos de acercamiento a la alteridad zapatista en tres obras literarias italianas. Por un lado, a partir de la noción de indigenización (Rozental) del sujeto intercultural, se analizan las mediaciones literarias y las estrategias de legitimación enunciativa del actor-narrador solidario con respecto al discurso zapatista. Por otro lado, en el marco teórico de la utopización literaria de los contextos indígenas y revolucionarios (Aínsa; Duchesne), el trabajo analiza los distintos derroteros de representación del sujeto y del discurso zapatista en su relación con la alteridad europea.

This paper analyses three narrative works about the Zapatista rebellion (1994) by Italian authors. After a taxonomic contextualization of the phenomenon of the “novel of the Zapatista rebellion” (Vanden Berghe) in Italy, will be studied the enunciative positions and narrative mechanisms of approach to the Zapatista otherness in three Italian literary works. On the one hand, based on the notion of indigenization (Rozental) of the intercultural subject, the literary mediations and the strategies of enunciative legitimation of the actor-narrator in solidarity with the Zapatista discourse are analyzed. On the other hand, within the theoretical framework of the literary utopization of indigenous and revolutionary contexts (Aínsa; Duchesne), the paper analyzes the different paths of representation of the Zapatista subject and the Zapatista discourse in its relation to European otherness.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

literatura italiana, novela de rebelión zapatista, discurso zapatista, literatura y activismo, indigenización

Italian literature, novel of the Zapatista rebellion, zapatista discourse, literature and activism, Indigenization

ÁMBITO DISCIPLINAR

literatura italiana sobre América Latina

ALCANCE GEOGRÁFICO

Italia, Chiapas (México)

EJE CRONOLÓGICO

1994-2024

Monica Fumagalli, *Del arrabal al conurbano: representaciones de lo extraño en la literatura y en la música argentina contemporánea*

Este trabajo explora la representación de “lo extraño” en la literatura y la música contemporáneas de Buenos Aires. Destacando la continuidad de una tradición que considera al extraño —nativo, gaucho, migrante o villero— como una amenaza, señala cómo quienes comparten el estigma de la extrañeza, a partir de la década de 1990, toman la palabra desde nuevos lugares. En la Buenos Aires reconfigurada como «archipiélago urbano» (Ciccolella, 2009), viven en los techos, como en *El aire* de Sergio Chejfec, o habitan las islas de un Delta Fantástico como en *Los acuáticos* de Marcelo Cohen. Ellos se autorrepresentan como nómadas en una ciudad de «fortalezas amuralladas» (Bauman, 2009) como el “Juan sin cielo” del tango de Matías Mauricio.

This paper explores the representation of ‘the strangeness’ in contemporary literature and music in Buenos Aires. Highlighting the continuity of a tradition that considers the stranger— natives, *gauchos*, migrant or slum-dweller— as a threat, it points out how those who share the stigma of strangeness, from the 1990s onwards, speak from new places. In Buenos Aires reconfigured as an «urban archipelago» (Ciccolella, 2009), they live on the rooftops, as in Chejfec’s *El aire*, or inhabit the islands of a Fantastic Delta as in Cohen’s *Los acuáticos*. They self-represent themselves as nomads in a city of «miniature fortresses» (Bauman, 2018) as in ‘Juan sin cielo’, tango by Matía Mauricio.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Buenos Aires, tango, rock, cumbia, literatura, lo extraño
Buenos Aires, tango, rock, cumbia, the weirdness

ÁMBITO DISCIPLINAR

literatura y música argentina

ALCANCE GEOGRÁFICO

Argentina

EJE CRONOLÓGICO

del postdictadura a la poscrisis de 2001

Laura Adriana Hernández Martínez, *Del viaje de Antonin Artaud a la tierra mágica del peyote*

Antonin Artaud viajó a México en 1936 con el propósito de participar en el ritual del peyote que practican los tarahumaras, un grupo indígena que vive al norte de México. Esta experiencia fue fundamental para su ruptura con la cultura europea, dominada por el positivismo y su fe en el progreso científico-técnico que él rechazaba, y que se expresó en su propósito de recuperar la espiritualidad humana, a través de la creación del teatro de la crueldad. Este trabajo se propone mostrar los puntos de contacto entre el ritual del peyote y la revolución estética que produjo el teatro de Artaud.

Antonin Artaud made a trip to Mexico in 1936 in order to take part in the peyote ritual performed by the tarahumaras, indigenous people who inhabit the north of the country. This experience was paramount for his rupture with the European culture, ruled by the positivism and its faith on technological-scientific progress, which he rejected and what was expressed by his determination to recover human spirituality by means of “the theatre of cruelty”. This work is aimed at showing the points of contact between the peyote ritual and the aesthetic revolution produced by Artaud’s theater.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

estética, Artaud, México, Tarahumaras, peyote, teatro de la crueldad
 esthetics, Artaud, México, Tarahumaras, peyote, theatre of cruelty

ÁMBITO DISCIPLINAR

filosofía de la cultura

ALCANCE GEOGRÁFICO

México

EJE CRONOLÓGICO

1936

Ana María Dolores Huerta Jaramillo, *Percepciones sobre el reino animal. Entre la fantasía y la ciencia*

Esta es una aproximación sobre las diferentes maneras de percibir el reino animal en diferentes momentos de la historia. Desde las miradas del mundo prehispánico en México hasta las percepciones de los naturalistas del siglo XIX. Entre mitos y clasificaciones científicas, ninguno de los casos aquí analizados se encontró desprovisto de la inclusión de seres divinos o sobrenaturales.

This is an approach to the different ways of perceiving the animal kingdom at different times in history. From the views of the pre-Hispanic world in Mexico to the perceptions of naturalists in the 19th century. Between myths and scientific classifications, none of the cases discussed here were found devoid of the inclusion of divine and supernatural beings.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

México, prehispánico, naturalismo, siglo XIX

México, pre-Hispanic, naturalism, 19th century

ÁMBITO DISCIPLINAR

historia natural

ALCANCE GEOGRÁFICO

México y Europa

EJE CRONOLÓGICO

del prehispánico al siglo XX

Gladys Ilarregui, *El extraño alfabeto de la muerte: activismo textil y violencia mexicana en la obra de Rosa Borrás*

Este artículo analiza el trabajo textil de la artista y activista Rosa Borrás, cuya actividad en Puebla es parte de la lucha por los derechos humanos y la voz de miles que han desaparecido en el contexto mexicano. Sus proyectos textiles se enfocan en la violencia hacia las mujeres desaparecidas sin ignorar el destino de hombres y niños que también han sido injustamente victimizados. Las mujeres en Latinoamérica y el mundo hacen cada vez más uso del bordado para crear un récord de las víctimas; su trabajo sin duda cumple un rol histórico. Borrás ofrece un vasto viaje interpretativo de estos conflictos dolorosos a través de técnicas y materiales que exponen no solo su gran arte, sino también su compromiso político con todas las víctimas.

This article analyses the work of Mexican artist-activist Rosa Borrás, whose activity from Puebla is part of the struggle for human rights (DDHH) and for the voice of the thousands who have disappeared in today's Mexico. Her textile projects shed light on the violence toward women within these disappearances, while not ignoring the fate of the men and children who are also being victimized. Women in Latin America and around the world have increasingly used embroidery to create a record for the victims; their work takes on a major historical role. Borrás offers a vast interpretative journey of these conflicts through different techniques and materials, exposing not only her artistry but her political commitment to all victims.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

bordado político, estudios de la mujer, derechos humanos, violencia de género en México, activismo textil

political embroidery, women's studies, human rights, gender-based violence in Mexico, textil activism

ÁMBITO DISCIPLINAR

derechos humanos y violencia de género

ALCANCE GEOGRÁFICO

México, Latinoamérica

EJE CRONOLÓGICO

actualidad

Marco Kunz, *Travesías extrañas: cruces literarios de la frontera norte de México*

En los viajes de migrantes en busca de trabajo en otro país, el cruce de la frontera, en condiciones legales o clandestinas, es un momento particularmente tenso e impactante. La muerte sirve como metáfora para la experiencia arriesgada y alienadora del migrante que se percibe como una especie de muerto vivo. La extrañeza lingüística aumenta su sensación de desubicación y desorientación. La ficción ofrece la posibilidad de evadirse de la vivencia frustrante y sublimarla en fantasías utópicas positivas (“eutópicas”) cuando brindan ilusiones consolatorias, y negativas (“distópicas”) cuando desarrollan visiones pesadillescas y claustrofóbicas. En este artículo se comentan tales travesías narradas por escritores mexicanos y chicanos (Juan Rulfo, Luis Spota, Édgar Omar Avilés, Miguel Méndez, Carlos Fuentes, Luis Humberto Crosthwaite y Heriberto Yépez).

In the migrants' journeys in search of work in another country, crossing the border, under legal or clandestine conditions, is a particularly tense moment. Death serves as a metaphor for the migrant's risky and alienating experience who is perceived as a kind of living dead. The linguistic strangeness increases their feeling of dislocation and disorientation. Fiction offers the possibility of escaping from the frustrating experience sublimating it into utopian fantasies, that is, they do not take place because they cannot happen in the empirical world: they are positive utopias (eutopian) when they provide consolatory illusions, and negative (dystopian) when they develop nightmarish and claustrophobic visions. This article discusses such journeys narrated by Mexican and Chicano writers (Juan Rulfo, Luis Spota, Édgar Omar Avilés, Miguel Méndez, Carlos Fuentes, Luis Humberto Crosthwaite and Heriberto Yépez).

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

literatura mexicana, siglos XX y XXI, frontera entre México y Estados Unidos, migración, distopía, extrañeza

Mexican literatura, 20th and 21th centuries, border between Mexico and the United States, migration, dystopia, strangeness

ÁMBITO DISCIPLINAR

literatura hispanoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO

México, Estados Unidos

EJE CRONOLÓGICO

siglos XX y XX

Isabel Liphthay, *Chiloé, universo flotante*

Un viaje a Chile entre el Estallido Social de 2019. Santiago y provincias viven turbulencias. La Fiesta de Caguach en Chiloé refleja otra dimensión y tiempo. El investigador Renato Cárdenas Álvarez aclara en sus diferentes libros la colonización católica del siglo XVI, la religiosidad popular, el pensamiento mágico de Chiloé.

A trip to Chile between the 2019 Social Explosion. Santiago and the provinces are experiencing turbulence. The religious festivity of Caguach in Chiloé reflects another dimension and time. In his various books, the researcher Renato Cárdenas Álvarez sheds light on the catholic colonization of the 16th century, popular religiosity, the magical thinking of Chiloé.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Estallido Social Chile 2019, Chiloé religiosidad popular, Fiesta de Caguach Chiloé, Renato Cárdenas Álvarez

Social Explosion Chile 2019, Chiloé popular religiosity, Renato Cárdenas Álvarez

ÁMBITO DISCIPLINAR

política, sociología, historia, antropología, religión

ALCANCE GEOGRÁFICO

Santiago de Chile, Chiloé/Chile

EJE CRONOLÓGICO

Siglo XXI (Santiago, Chile), Siglo XVI (Chiloé, Chile)

Martín Lombardo, *Ciencia, arte y literatura: nombrar lo insólito, construir y destruir mundos*

Este artículo analiza dos novelas recientes. En *El ojo de Goliath* (2022), Diego Muzzio analiza las teorías sobre las neurosis de guerra desarrolladas en torno a los años veinte por un psiquiatra británico que trata a un compatriota que ha enloquecido tras pasar una temporada en un solitario faro de Ushuaia. Por su parte, en *El peregrino transparente* (2023), Juan Cárdenas centra su trama en torno a 1850 en Colombia y al pintor inglés Henry Price, que participa en la Comisión Coreográfica, cuyo objetivo es representar y nombrar ese territorio y esas poblaciones. Ambas novelas trabajan con una serie de discursos —arte, ciencia, geografía, psiquiatría— que construyen las figuras de la alteridad y la diferencia en el momento histórico de la fundación de los Estados modernos.

This article analyses two recent novels. In *El ojo de Goliath* (2022) Diego Muzzio analyses the theories about war neuroses around the 1920s developed by a British psychiatrist who treats a compatriot who has gone mad after spending a season in a lonely lighthouse in Ushuaia. For his part, in *El peregrino transparente* (2023), Juan Cárdenas centres his plot around 1850 in Colombia and the English painter Henry Price, who participates in the Choreographic Commission whose aim is to represent and name that territory and those populations. Both novels work with a series of discourses —art, science, geography, psychiatry— that construct the figures of otherness and difference in the historical moment of the founding of modern states.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

literatura sudamericana, género fantástico, Juan Cárdenas, Diego Muzzio, diferencia, alteridad
South american literature, fantasy genre, Juan Cárdenas, Diego Muzzio, difference, otherness

ÁMBITO DISCIPLINAR

literatura latinoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO

América del Sur, Europa

EJE CRONOLÓGICO

finales del siglo XIX-principios del siglo XX

Pablo Lombó Mulliert, *Lo extraño familiar en el cuento Guerra en los basureros de Guadalupe Nettel*

La Ciudad de México conforma un universo que acoge múltiples realidades, a veces en contacto y otras completamente aisladas unas de otras. Dentro de ese tejido urbano caótico y vertiginoso con fuertes contrastes sociales y culturales lo “extraño” no está afuera, no es algo externo: es parte integral de la esencia dolorosa y violenta de la ciudad. Esta aparente contradicción se hace evidente en el cuento *Guerra en los basureros* de la escritora mexicana Guadalupe Nettel, tema de este breve estudio. Pretendo investigar no sólo las diferentes formas en que lo “extraño” se manifiesta y revela en este texto, sino también reflexionar, a partir de la particular intersección entre ciencia cognitiva, estudios animales y posthumanismo, sobre la resignificación de lo cotidiano como respuesta a la arbitrariedad de lo hegemónico.

Mexico City forms a universe that welcomes multiple realities, sometimes in contact and others completely isolated from each other; within that chaotic and dizzying urban fabric with strong social and cultural contrasts the “strange” is not outside, it is not something external: is an integral part of the painful and violent essence of the city. This apparent contradiction is evident in the short story “War in the Dumpsters” by the Mexican writer Guadalupe Nettel, the subject of this brief study. I intend to investigate not only the different ways in which the “strange” is manifested and revealed in this text, but also reflect, starting from the particular intersection between cognitive science, animal studies and posthumanism, on the resignification of the everyday as a response to the arbitrariness of the hegemonic.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

narrativa mexicana contemporánea, post-humanismo, bestiario
contemporary mexican narrative, post-humanism, bestiary

ÁMBITO DISCIPLINAR

literatura mexicana

ALCANCE GEOGRÁFICO

México

EJE CRONOLÓGICO

siglo XXI

Laura Luche, *Lo extraño como espejo revelador de lo europeo: una lectura de El sueño del celta de Mario Vargas Llosa*

El estudio explora la novela *El sueño del celta* de Mario Vargas Llosa, que narra la aventura cognoscitiva de Roger Casement, testigo de las atrocidades perpetradas por las autoridades europeas y las compañías comerciales del viejo mundo contra los pueblos indígenas, primero en el Congo Belga y luego en la Amazonía peruana. En concreto, el análisis textual pretende demostrar que lo que los europeos perciben como primitivo, bárbaro, salvaje, ajeno a ellos es, por el contrario, parte de ellos; corresponde a lo que la llamada civilización europea —con sus leyes, sus instituciones, sus reglas, su cultura— reprime pero que sigue en ellos y se manifiesta en mundos en los que esas normas e instituciones no están presentes. Lo extraño se configura, por tanto, como un espejo revelador del verdadero rostro de Europa, similar al que muestra el reflejo de Mr. Hyde a Dr. Jekyll, quien debe reconocer que el ser feo y extraño que ve es, en realidad, él mismo.

The study explores Mario Vargas Llosa's novel *El sueño del celta*, which narrates the cognitive adventure of Roger Casement, a witness to the atrocities perpetrated by European authorities and trading companies against the indigenous people, first in the Belgian Congo and then in the Peruvian Amazon. Specifically, the textual analysis aims to show that what Europeans perceive as primitive, barbaric, savage, alien to them is, on the contrary, part of themselves, it corresponds to what the so-called European civilization, – with its laws, its institutions, its rules, its culture – represses but that manifests itself in worlds in which these rules and institutions are not present. The strange is therefore configured as a mirror revealing the true face of Europe, similar to the one in which Dr. Jekyll sees the reflection of Mr. Hyde and must recognize that what he sees is himself.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

colonialismo, extraño, identidad, *going native*, retorno de lo reprimido
contemporary mexican narrative, post-humanism, bestiary

ÁMBITO DISCIPLINAR

literatura hispanoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO

América Latina, África

EJE CRONOLÓGICO

siglo XX

Rafael Morales Cendejas, Verónica Durán Alfaro, *Del origen extraño del pueblo indígena p'urhépecha de México a ser extraño en su realidad contemporánea*

Este texto se divide en cuatro partes: la primera parte narra el origen extraño del pueblo *p'urhépecha* de acuerdo al relato de la *Relación de Michoacán*, en la segunda parte se recopilan algunas experiencias de viaje en la meseta *p'urhépecha*, donde la comunidad te ve como alguien fuera de su cosmovisión al diferir en sus usos y costumbres, no habitar permanentemente en la zona, visitar de manera esporádica, no hablar su lengua, no corresponder el acto de saludar al transitar las calles, entre otras peculiaridades. El ser de origen michoacano no basta para el pueblo indígena, ser reconocido por la comunidad va desde la indumentaria tradicional, consumir su gastronomía, recorrer la meseta *p'urhépecha* y hasta conseguir ser el encargado de las fiestas patronales. La tercera parte trata sobre los diablos de Ocumichu y su cosmovisión, descubriendo su pasión por el arte de la cerámica dentro de la comunidad indígena, donde uno se da cuenta que no ser extraño para la comunidad es seguir sus tradiciones, por más triviales que sean. La indecisión del ser se acentúa al compartir que uno tiene raíces *p'urhépechas* con otros mexicanos, con Latinoamérica y el mundo. Por conveniencia y falsedad uno puede viajar por el mundo identificándose como *p'urhépecha*, recibiendo un trato diferente. Este texto cierra con la reflexión sobre qué te hace papu entre los habitantes del pueblo.

This text has four parts. The first one narrates the strange origin of the P'urhepecha people according to the Chronicles of Michoacan. The second part compiles some travel experiences on the P'urhepecha plateau, where the community perceives you as someone outside their town by differing their traditions and beliefs. If you are not living permanently in the area, speaking other languages, among other peculiarities. Being born in Michoacan is not enough for the Indigenous people. For example, being recognized by the community ranges from traditional clothing, consuming its gastronomy, touring the P'urhepecha plateau, and being in charge of the patron saint festivities. The third part is about the devils of Ocumichu and their worldview, discovering their passion for the art of ceramics within the Indigenous community, where one realizes that not being strange to the community is following its traditions no matter how trivial they may be. The indecision of being is accentuated by sharing that one has P'urhepecha roots with other Mexicans and Latin Americans. Out of convenience and falsehood, one can travel the world as P'urhepecha, receiving different treatment. This text closes with reflections on what makes you papu among the indigenous population.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

identidad, *p'urhépecha*, tradiciones, comunidad, cosmovisión
identity, *p'urhépecha*, traditions, community, cosmovision

ÁMBITO DISCIPLINAR

etnografía

ALCANCE GEOGRÁFICO

región Occidente, México

EJE CRONOLÓGICO

siglos XVI-XXI

María Elizabeth Nuño Plascencia, “*Salva el mar Caribe*”. *La amenaza ecopolítica en La mucama de Omicunlé de Rita Indiana*

Este artículo presenta una lectura ecocrítica de *La mucama de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana con el objetivo de demostrar que la amenaza, representada a lo largo de la novela, corresponde a una cuestión ecopolítica; es decir, el daño al medioambiente está vinculado a las decisiones de quienes disponen de poder político. Asimismo, este estudio identifica elementos que se alinean con los componentes de un posible colapso ambiental. La obra de Rita Indiana proporciona una perspectiva única al retratar un escenario donde manipular el pasado es una realidad factible. Ambientada en un futuro distópico, la novela explora las implicaciones de los viajes en el tiempo para influir en las decisiones de los líderes políticos, en particular advirtiendo sobre los riesgos ambientales asociados con el almacenamiento de armas biológicas en áreas vulnerables a fenómenos naturales. La misión del protagonista es salvar el mar Caribe; sin embargo, las complejas cuestiones ecopolíticas descritas en la novela provocan una reflexión simultánea sobre dónde reside realmente el poder y quiénes son los responsables de las decisiones que conducen hacia la crisis ambiental.

This paper presents an ecocritical reading of Rita Indiana's *La mucama de Omicunlé* (2015) with the aim of demonstrating that the threat depicted throughout the novel corresponds to an ecopolitical issue; that is, environmental damage is linked to the decisions made by those in political power. Thus, this study identifies elements that align with components of potential environmental collapse. Indiana's work provides a unique perspective by portraying a scenario where manipulating the past is a feasible reality. Set in a dystopian future, the novel explores the implications of time travel in influencing political leader's decisions, particularly warning about environmental risks associated with storing biological weapons in areas vulnerable to natural phenomena. The protagonist's mission is to save the Caribbean Sea; however, the complex ecopolitical issues depicted in the novel prompt simultaneous reflection on where power truly lies and who is responsible for decisions leading to environmental crises.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

ecocrítica, literatura del Caribe, Rita Indiana, *La mucama de Omicunlé*, ecopolítica
ecocriticism, Caribbean literatura, Rita Indiana, *La mucama de Omicunlé*, ecopolitics

ÁMBITO DISCIPLINAR

humanidades ambientales

ALCANCE GEOGRÁFICO

internacional

EJE CRONOLÓGICO

siglo XXI

María del Rocío Oviedo, *Descubrir América: las profecías, engranajes de lo insólito en el pensamiento utópico*

En la Edad Media se propagan una serie de profecías, como las de Joaquín de Fiore, que influyen en la estrategia política europea, como es el caso del “último emperador” y la reconquista de Jerusalén, o bien utopías como el encuentro del Paraíso. El descubrimiento y la conquista de América serán accionadas bajo estos factores proféticos y utópicos. Por su parte, en el continente americano se establece así mismo este componente profético, si bien, a nivel privado, adopta la forma de agüeros y supersticiones. Fray Toribio de Benavente se referirá someramente a esta práctica común en el pueblo mexicano, si bien fray Bernardino de Sahagún elaborará una obra extraordinaria, en la que supedita varios comportamientos indígenas al sentido de predestinación presente en su cultura.

In the Middle Ages, a series of prophecies, such as those of Joachim of Fiore, influenced European political strategy, as in the case of the “last emperor” and the reconquest of Jerusalem, or utopias such as the encounter with Paradise. The discovery and conquest of America will be driven by these prophetic and utopian factors. This prophetic component was also established on the American continent, although on a private level it took the form of omens and superstitions. Fray Toribio de Benavente will refer briefly to this common practice among the Mexican people, although Fray Bernardino de Sahagún will produce an extraordinary work, in which he subjects several indigenous behaviours to the sense of predestination present in their culture.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

profecía y utopía en España y América (s. XII-XVI), Motolinía, Sahagún
 prophetic, utopie in Spain and America (S. XII-XVI), Motolinía, Sahagún

ÁMBITO DISCIPLINAR

historia y literatura (crónica)

ALCANCE GEOGRÁFICO

España-México

EJE CRONOLÓGICO

siglo XVI

Graziano Palamara, *Entre chisteras, barcos de guerra y ruanas. Lo extraño en el pleito diplomático más engorroso de las relaciones italo-colombianas*

Entre 1885 y 1911, el Reino de Italia y Colombia se vieron envueltos en una larga disputa internacional. El asunto comenzó cuando el Estado federal colombiano del Cauca, gobernado por los conservadores, acusó al italiano Ernesto Cerruti de haber apoyado a los liberales insurgentes en la última guerra civil que había sacudido el país. Ante la incautación de sus propiedades, Cerruti —un antiguo garibaldino que se había enriquecido emigrando a Colombia— pidió la protección del gobierno italiano. Ese fue el comienzo de veintiséis años de una disputa agitada por rupturas diplomáticas, intervenciones militares y polémicas mediaciones de cancillerías europeas y americanas. En la cuestión Cerruti, aún poco conocida, el concepto de “extranjero” se desentraña y se superpone en al menos tres sentidos diferentes: el de “alguien de afuera que transgrede”, que se detecta en el Cerruti que pierde la condición de neutral por haberse inmiscuido en una contienda política fuera de su patria; el de “extranjero rechazado”, que se observa, además del propio Cerruti, también en las manifestaciones xenófobas sufridas por la comunidad italiana en Colombia, debido a las implicaciones del pleito; y el de “asunto extraño”, que se observa en el afán con que todos los actores del litigio trataron de borrar de la memoria lo sucedido. A partir de estas premisas y con el apoyo de fuentes diplomáticas, literarias y de la prensa colombiana, el trabajo traza la historia del pleito, ilustrando también el alcance paradigmático que la disputa tiene para la conceptualización de la categoría de lo extraño en América Latina.

Between 1885 and 1911, the Kingdom of Italy and Colombia were involved in a long international dispute. The affair began when the Colombian federal State of Cauca, governed by the conservatives, accused the Italian Ernesto Cerruti of having supported the insurgent liberals in the last civil war that had shaken the country. Faced with the seizure of his properties, Cerruti – a former *garibaldino* who had enriched himself by migrating to Colombia – asked for the protection of the Italian government. That was the beginning of twenty-six years of a dispute agitated by diplomatic ruptures, military interventions, and contentious mediation by European and American chancelleries. In the Cerruti question, still little known, the concept of “stranger” is unraveled and superimposed in at least three different senses: that of “someone from the outside who transgresses”, to be detected in the Cerruti who loses the status of neutral because he has interfered in a political contest outside his homeland; that of “rejected foreigner”, to be seen, in addition to Cerruti himself, also in the xenophobic manifestations suffered by the Italian community in Colombia, due to the implications of the lawsuit; and that of a “strange matter”, to be observed in the eagerness with which all the actors in the litigation tried to erase from memory what happened. Based on these premises and with the support of diplomatic, literary and Colombian press sources, the paper traces the history of the lawsuit, also illustrating the paradigmatic scope that the dispute has for the conceptualization of the category of the strange in Latin America.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Italia, Colombia, Ernesto Cerruti, extraño, diplomacia de las cañoneras
 Italy, Colombia, Ernesto Cerruti, strange, gunboat diplomacy

ÁMBITO DISCIPLINAR

historia de las relaciones internacionales, historia de América Latina

ALCANCE GEOGRÁFICO

Europa y América Latina

EJE CRONOLÓGICO

siglos XIX y XX

Héctor Manuel Perea Enríquez, *Creación del sueño, vericuetos de la razón (Ramírez, Campobello, O’Gorman)*

Este ensayo es un acercamiento a la vida y obra de Martín Ramírez, Nellie Campobello y Juan O’Gorman, personajes singulares pertenecientes a prácticas artísticas y estilos disímiles y con obras inciertas, pero extraordinarias. También significa un estudio de la última etapa creativa del pintor José Clemente Orozco, que lo acercó a un proyecto único en México, y de la incompreensión social y cultural que oscureció a creadores y obras y los apartó del lugar fundamental que habían ganado a pulso en la historia cultural mexicana e internacional.

This essay is an approach to the life and work of Martín Ramírez, Nellie Campobello and Juan O’Gorman, singular characters belonging to dissimilar artistic practices and styles and with uncertain but extraordinary works. But it also means a study of the last creative stage of the painter José Clemente Orozco, who approached him to a unique project in Mexico, and of the social and cultural incomprehension that obscured creators and works and removed them from the fundamental place, which they had won by hand, in Mexican and international cultural history.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

arte, literatura y arquitectura, cultura mexicana, Ramírez, Campobello, O’Gorman
art, literature and architecture, mexican culture, Ramírez, Campobello, O’Gorman

ÁMBITO DISCIPLINAR

relaciones entre arte y literatura

ALCANCE GEOGRÁFICO

internacional

EJE CRONOLÓGICO

siglos XIX-XX

Tania Pleitez Vela, *“Absurdos lógicos” en la correspondencia de Eunice Odio: ethos autorial y resistencia*

En su correspondencia, la escritora costarricense Eunice Odio (1919-1974) relata sus experiencias con manifestaciones de luz, intervenciones de santos y el maravilloso mundo de sus verduras, que se preservan durante semanas. ¿Son hechos verídicos o se trata de sutiles ficciones? En este artículo se abordarán los “absurdos lógicos” de Odio —llamados así por ella—, los cuales podrían representar una “postura autorial” de resistencia, afectiva y estética, ante la acelerada deshumanización del mundo y la sensación de extranjería que experimenta su subjetividad transterrada.

In her correspondence, the Costa Rican writer Eunice Odio (1919-1974) recounts her experiences with manifestations of light, interventions by saints, and the marvelous world of her vegetables, which are preserved for weeks. Are these facts true or are they subtle fictions? This article will approach Odio’s «logical absurdities» -so called by her-, which could represent an ‘authorial posture’ of resistance, affective and aesthetic, in response to the accelerated dehumanization of the world, and to the sense of foreignness experienced by her uprooted subjectivity.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

literatura, Eunice Odio, correspondencia, autoría, Centroamérica, siglo XX

literature, Eunice Odio, correspondence, authorship, Central America, 20th century

ÁMBITO DISCIPLINAR

literatura hispanoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO

Centroamérica y México

EJE CRONOLÓGICO

siglo XX

Julio Prieto, *Una ética del desvío: viajes y errancias en la escritura de Sergio Chejfec*

Este ensayo explora la productividad del desvío en la narrativa de Sergio Chejfec, en la que el viaje y los paseos sin rumbo por lugares extranjeros, en cuanto forma de generar «un leve pero categórico descentramiento» (Chejfec, 2005: 32), constituyen una poética y una filosofía de vida, así como un específico modo de conocimiento ligado a la literatura. A partir de un recorrido por el libro de relatos *Modo linterna* (Chejfec, 2014) que se proyecta hacia la amplia producción novelística y ensayística de este autor, mi lectura rastrea la genealogía del “viaje descentrado” en la modernidad literaria, que pasaría por las reflexiones de Benjamin sobre el *flâneur* baudelairiano y las narrativas extraterritoriales de Walser y Sebald como modelos más influyentes en el escritor argentino. La línea central de exploración se orienta a deslindar la extrañeza del “viaje descentrado”, distinguiéndola del ámbito de lo asombroso y maravilloso en la tradición de los viajes coloniales, ilustrados y románticos a América, que en el siglo XX se renueva en la órbita del realismo mágico. En mi análisis este singular modo de extrañeza se vincula en la narrativa de Chejfec con las prácticas de errancia y poéticas de lo ilegible que conforman una específica constelación de la modernidad latinoamericana (Prieto, 2011; 2016) para articular un personal proyecto de “ficción documental” que aspira a dar cuenta de la volatilidad de la experiencia en la era del capitalismo global y el ocaso de los grandes relatos.

This essay explores the productivity of wandering in Sergio Chejfec's fiction, in which journeys and walks through foreign places, as a way of generating «a slight but categorical decentering» (2005: 32), constitute a poetics and a philosophy of life, as well as a specific mode of knowledge linked to literature. In my reading of the short stories of *Modo linterna* (2014) in dialogue with the extensive novelistic and essayistic production of this author, I trace the genealogy of the ‘decentered journey’ in modern literature, from Benjamin's reflections on the Baudelairian *flâneur* to the extraterritorial fiction of Walser and Sebald as most influential models in the Argentine writer. The central line of exploration aims at delimiting the strangeness of the ‘decentered journey’, distinguishing it from the realm of the sublime and the marvelous in the tradition of the journeys to America from the Colonial times to the era of Enlightenment and Romanticism, which in the twentieth century was renewed in the orbit of magical realism. In my analysis this particular mode of strangeness is linked in Chejfec's fiction with the practices of wandering and poetics of the illegible that make up a specific constellation of Latin American modernity (Prieto 2011, 2016) to articulate a personal form of ‘documentary fiction’ that seeks to account for the volatility of experience in the era of global capitalism and the decline of grand narratives.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

literatura de viaje, poéticas de la errancia, ilegibilidad, narrativa moderna, ficción documental, Sergio Chejfec

travel literature, poetics of wandering, illegibility, modern narrative, documentary fiction, Sergio Chejfec

ÁMBITO DISCIPLINAR

teoría y crítica literaria, literatura latinoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO

Nueva Jersey, Nueva York, Pensilvania, Buenos Aires, París, Caracas, Venezuela, Brasil, Colombia

EJE CRONOLÓGICO

siglo XXI

Elena Ritondale, *Una Italia otra. Roma en los versos de Jorge Eduardo Eielson*

El artículo estudia el poemario *Habitación en Roma* ([1952] 2008) de Jorge Eduardo Eielson. La lectura propuesta se enfoca en la contraposición entre la Roma “pensada” y la real, y en la palabra poética como resistencia a los procesos de cosificación vinculados con el “boom” económico italiano. Además, se propone una lectura del extrañamiento producido por la Roma comercial y consumista de la segunda postguerra. Se analiza, así, el recurso a imágenes “absurdas” y paradójicas —en muchos casos referidas al cuerpo— que muestran irreverencia frente al poder, pero, a la vez, los límites de la palabra poética en el mundo contemporáneo.

This article studies the collection of poems *Habitación en Roma* ([1952]2008) by Jorge Eduardo Eielson. The proposed reading focuses on the contrast between the ‘thought’ and the real Rome, and on the poetic word as resistance to the processes of commodification linked to the Italian economic boom. It also proposes a reading of the estrangement produced by the commercial and consumerist Rome of post-war II. It analyses the use of ‘absurd’ and paradoxical images —in many cases referring to the body— that show irreverence towards power, but, at the same time, the limits of the poetic word in the contemporary world.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Habitación en Roma, Jorge Eduardo Eielson, cuerpo, literatura y migración, proyecto LATILMA
Habitación en Roma, Jorge Eduardo Eielson, body, literature and migration, LATILMA project

ÁMBITO DISCIPLINAR

literatura hispanoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO

Italia-Perú

EJE CRONOLÓGICO

siglos XX-XXI

Angela Sagnella, *La (re)construcción de la alteridad en el viaje de Peri Rossi*

El “viaje forzado” emprendido por Cristina Peri Rossi en 1972 engendra emblemáticamente la necesidad de la elaboración de un nuevo sistema de palabras, relatos y alegorías capaces de recoger y narrar el elemento extraño expulsado por las presiones sociales y dictatoriales que persistían en el Cono Sur. En esta necesidad de (re)construcción de la alteridad, de dar voz a las llamadas “vidas desperdiciadas”, Peri Rossi recurre —a través de su obra narrativa y poética— a un simbolismo que sobrevive a las imposiciones de la biopolítica. El objetivo de este artículo es rastrear algunas de las categorías que huyen de las normas y que, aun así, en la obra perirossiana producen una respuesta contracultural abundante: la mujer y sus tensiones a menudo calladas, los “locos” que habitan barcos en alta mar con rumbo desconocido, los cuerpos que resisten al heterocapitalismo y, asimismo, las ciudades como Luzbel en las que se puede vivir solo estando en tránsito. Finalmente, este trabajo pretende ofrecer un mapa que condense los “otros” modos de relatar las sombras de la alteridad, de lo extraño en una modulación que contrapone identidad normativizada y diferencia expulsada.

The “forced journey” undertaken by Cristina Peri Rossi in 1972 emblematically engenders the need for the elaboration of a new system of words, narratives, and allegories capable of capturing and narrating the strange element expelled by the social and dictatorial pressures that persisted in the Southern Cone. In this need for the (re)construction of the alterity, giving voice to the so-called “wasted lives”, Peri Rossi resorts – through her narrative and poetic work – to a symbolism that survives the impositions of the biopolitics. The aim of this communication is to trace some of the categories that flee from norms and yet, in Peri Rossi’s work, produce an abundant counter-cultural response: women and their often silenced tensions, the “crazies” who inhabit ships on the high seas with unknown destinations, bodies that resist heterocapitalism, and likewise, cities like Luzbel where one can live only by being in transit. Finally, this work aims to offer a map that condenses the “other” ways of narrating the shadows of the alterity, of the strangeness, in a modulation that juxtaposes normativized identity and expelled difference.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Uruguay, dictadura, extraño, alteridad, Peri Rossi

Uruguay, dictatorship, strangeness, otherness, Peri Rossi

ÁMBITO DISCIPLINAR

literatura hispanoamericana

ALCANCE GEOGRÁFICO

Uruguay

EJE CRONOLÓGICO

desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la contemporaneidad

Liliana Schifter Aceves, Patricia Aceves Pastrana, *Entre lo extraño y lo cotidiano: la reincorporación de las plantas medicinales en el sistema de salud mexicano*

En México, las plantas medicinales continúan siendo parte esencial de las estrategias de la población para enfrentar sus enfermedades cotidianas, dada su mayor accesibilidad. Su uso se da tanto en zonas rurales como urbanas, como resultado del carácter multiétnico de la población y la biodiversidad presente en el territorio nacional. En las siguientes páginas analizaremos la importancia de las plantas medicinales entre la población mexicana y su situación dentro del sistema de salud actual. Nuestro trabajo pretende demostrar que, además de su reconocida actividad terapéutica, los aspectos culturales y etnobotánicos juegan un papel relevante en su identificación, clasificación y uso generalizado.

In Mexico, medicinal plants continue to be an essential part of the population's strategies to deal with their daily illnesses, given their greater accessibility. Its use occurs in both rural and urban areas, as a result of the multi-ethnic nature of the population and the biodiversity present in the national territory. In the following pages we will analyze the importance of medicinal plants among the Mexican population and their situation within the current health system. Our work aims to demonstrate that in addition to its recognized therapeutic activity, cultural and ethnobotanical aspects play a relevant role in its identification, classification and widespread use.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

herbolaria mexicana, plantas medicinales, farmacopeas mexicanas
mexican herbal medicine, medicinal plants, mexican pharmacopoeias

ÁMBITO DISCIPLINAR

historia de la medicina y la farmacia

ALCANCE GEOGRÁFICO

México

EJE CRONOLÓGICO

herbolaria mexicana siglos XIX-XX

Maria Cristina Secci, *1964: Jorge Ibargüengoitia e Italo Calvino, extraños en La Habana*

En 2023 se celebró un doble aniversario: los cuarenta años de la muerte de Jorge Ibargüengoitia y los cien años de nacimiento de Italo Calvino. Los dos se encontraron por primera vez en 1964 en La Habana con motivo del Premio Casa de las Américas, el primero como autor de la novela galardonada y el segundo como miembro del jurado: «Fue una experiencia extraña» (Ibargüengoitia, 2008: 57) comentó el homónimo protagonista de *Revolución en el jardín*. A partir de la larga crónica que Ibargüengoitia escribió después de su estancia en Cuba, en la que relata los (des)encuentros con Roberto Matta, Ángel Rama y Paolo Gasparini, entre otros, se pretende reconstruir el inesperado mapa de vínculos que se instauraron entre los dos autores.

The year 2023 celebrates a double anniversary: the 40th anniversary of Jorge Ibargüengoitia's death and the 100th anniversary of Italo Calvino's birth. The two met for the first time in 1964 in Havana on the occasion of the Casa de las Americas Prize, the former as author of the winning novel and the latter as a member of the jury: «Fue una experiencia extraña» (Ibargüengoitia, 2008: 57) commented the eponymous protagonist of "Revolución en el jardín". From the long chronicle that Ibargüengoitia wrote after his stay in Cuba in which he recounts the (dis) encounters with Roberto Matta, Ángel Rama and Paolo Gasparini among others, the aim is to reconstruct the unexpected map of links that were established between the two authors.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Jorge Ibargüengoitia, Italo Calvino, *Revolución en el jardín*, Casa de las Américas, literatura mexicana

Jorge Ibargüengoitia, Italo Calvino, *Revolución en el jardín*, Casa de las Américas, Mexican literature

ÁMBITO DISCIPLINAR

literatura mexicana

ALCANCE GEOGRÁFICO

Cuba, México

EJE CRONOLÓGICO

1964

Diego Alexander Vélez Quiroz, *Ir a la guerra es descender a los infiernos. Imaginarios y mitos de la violencia en Colombia*

La década de 1980 en Colombia fue particularmente violenta. Coincidieron en ese período los grupos más crueles de la historia política colombiana: el ELN, las FARC-EP, el M19, las AUC, el Cartel de Medellín, el Cartel de Cali, el Ejército y la Policía Nacional. Estos jugarían un papel protagónico en la guerra armada por el poder político, económico y criminal. Los guerreros de esos ejércitos produjeron tanto terror y derramaron tanta sangre como quisieron. Esa realidad constituye el material con el que la literatura y el periodismo narrativo han construido retratos extraordinarios y cuadros épicos de los violentos y de las violencias. Un motivo específico de esas narraciones será objeto de este análisis, aquel cuando los y las guerreras deciden ir a la guerra, el momento en el que deciden dejar la paz para emprender el viaje hacia el infierno de las armas. Quienes describieron esa década, echando mano del testimonio de sus protagonistas, modelaron perfiles míticos y personalidades poderosas, acciones militares legendarias y respuestas heroicas. El viaje hacia la guerra es descrito como un mito cuyo análisis da cuenta de una forma fabulosa de comprender las crueldades de la guerra.

The 1980s in Colombia were particularly violent. During that period, the most ruthless groups in Colombian political history coincided: the ELN, FARC-EP, M19, AUC, the Medellín Cartel, the Cali Cartel, the Army, and the National Police. These would play a leading role in the armed struggle for political, economic, and criminal power. The warriors of these armies unleashed as much terror and spilled as much blood as they desired. This reality constitutes the material from which literature and narrative journalism have constructed extraordinary portraits and epic depictions of the violent and the violence. One specific theme of these narratives will be the subject of this analysis: the moment when the warriors decide to go to war, the moment when they decide to leave peace behind and embark on the journey to the hell of weapons. Those who described that decade, drawing on the testimony of its protagonists, shaped mythical profiles and powerful personalities, legendary military actions, and heroic responses. The journey to war is described as a myth whose analysis provides a fabulous way of understanding the cruelties of war.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

literatura, periodismo narrativo, Colombia, década de 1980, violencia, infierno
literature, narrative journalism, Colombia, 1980s, violence, inferno

ÁMBITO DISCIPLINAR

literatura, estudios culturales, conflicto armado colombiano

ALCANCE GEOGRÁFICO

Colombia, Latinoamérica

EJE CRONOLÓGICO

1980-2020

Federica Zanella, *Hablar callando: relatos oníricos y violencia sexual en Rosa Cuchillo de Óscar Colchado Lucio*

Pese a que en los Andes la violencia sexual rara vez suele ser verbalizada por sus víctimas, mucho se escucha de ella en narraciones oníricas y mitos protagonizados por el dios de la montaña (Apu), que seduce a las mujeres para llevarlas a un maravilloso palacio en las alturas. Este trabajo pretende problematizar el silencio femenino en el contexto de violencia interna en el Perú (1980-2000) a través del análisis de *Rosa Cuchillo*, de Óscar Colchado Lucio, cuya protagonista queda embarazada como resultado de la seducción del Apu de la montaña, en un entramado de referencias a la inmaculada concepción y al engaño de la diosa andina Cavillaca. Si, por un lado, estas narrativas atestiguan la imposibilidad de la palabra y el control social que sufren las mujeres en un contexto comunitario, por otro lado, muestran cómo, lejos de voces pasivas y palabras vacías, sus silencios conforman voces activas grávidas de agencia.

Although sexual violence in the Andes can rarely be verbalized by its victims, much is heard of it in dream narratives and myths featuring the mountain's god (*Apu*) who seduces women and take them to a marvellous palace in the mountains. Through the analysis of Óscar Colchado Lucio's *Rosa Cuchillo*, whose protagonist becomes pregnant as a result of the *Apu*'s seduction—in a web of references to the immaculate conception and the *engaño* of the Andean goddess Cavillaca—this paper aims to problematize feminine silence in the period of internal violence in Peru (1980-2000). While on the one hand these narratives attest to the impossibility of speech and social control suffered by women in a communal context, on the other hand, they show how, far from constituting passive voices and empty words, silences form active voices full of agency.

PALABRAS CLAVE / KEY WORDS

Perú, violencia política, narrativa testimonial, silencio femenino, relatos oníricos
Peru, political violence, testimonial narrative, female silence, dreamlike stories

ÁMBITO DISCIPLINAR

literatura y memoria

ALCANCE GEOGRÁFICO

Perú, Latinoamérica

EJE CRONOLÓGICO

violencia interna en el Perú (1980-2000), contemporaneidad



Del Nuevo Mundo hasta la contemporaneidad *weird*, de lo exótico americano a la extranjería del migrante, este volumen recorre los caminos de lo extraño en la región latinoamericana. Lo hace a través de la literatura y otras artes, entrelazando política y poesía, y moviéndose constantemente entre el centro y los márgenes del canon y del continente. Sin pretender agotarlos, destaca la increíble riqueza de estos itinerarios mediante una multiplicidad de enfoques críticos. Aunque este trabajo solo es una orientación, se confía en la posibilidad de haber despertado el deseo de nuevas exploraciones y más estudios sobre los vastos y aún misteriosos territorios de lo extraño.

ISBN: 979-12-5510-394-3

DOI: 10.54103/texturas.288