

VERBUM

ANALECTA NEOLATINA

Tomus XXII, Fasciculus 1
Piliscsabæ/Budapestini, anno Domini MMXXI

Redigit

MÁRTON GERGELY HORVÁTH
(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)

Ad redigendum consilio adiuverunt

ANIKÓ ÁDÁM	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
DÓRA BAKUCZ	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
GIUSEPPE FRASSO	(Universitas Catholica Sacri Cordis Jesu Mediolani)
ZOLTÁN G. KISS	(Universitas Studiorum de Lorando Eötvös nominata)
CLAUDINE LÉCRIVAIN	(Universitas Studiorum Gaditana)
ÉVA MARTONYI	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
ARMANDO NUZZO	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
ELVIRA PATAKI	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)
NÓRA RÓZSAVÁRI	(Universitas Catholica de Petro Pázmány nominata)



Pázmány Péter Katolikus Egyetem • Bölcsészet- és Társadalomtudományi Kar

Invited Editors:

Dóra Bakucz (Pázmány Péter Catholic University)
Susana Cerda (Pázmány Péter Catholic University)

Reviewers:

Petra Báder (Eötvös Loránd University)
Dóra Bakucz (Pázmány Péter Catholic University)
Claudia Carranza (The College of San Luis)
Susana Cerda (Pázmány Péter Catholic University)
Giuseppe Gatti Riccardi (Guglielmo Marconi University)
Ilinca Ilian (West University of Timisoara)
Vedrana Lovrinović (University of Zadar)
Gabriella Menczel (Eötvös Loránd University)
Javier de Navascués (University of Navarra)
Daniel Nemrava (Palacký University Olomouc)
Murat Rodriguez-Nacif (University of Denver)
Lise Segas (University of Bordeaux)
Mirjana Sekulić (University of Kragujevac)
Alejandro Zamora (York University)

Editorial correspondence should be addressed to
VERBUM, PPKE BTK Institute of Classical and Romance Languages
H-1088 Budapest, Mikszáth Kálmán tér 1, Hungary
E-mail: horvath.marton.gergely@btk.ppke.hu
verbum.ppke.hu

ISSN 1588-4309

INDEX

Problemáticas de la otredad en la literatura hispánica: fronteras, (des)igualdades, identidades

DÓRA BAKUCZ; SUSANA CERDA	
Problemáticas de la otredad en la literatura hispánica: fronteras, (des)igualdades, identidades	5
<i>Fronteras físicas y corporalidad</i>	
DÓRA BAKUCZ	
La otredad del yo en miradas y cuerpos ajenos: <i>Kentukis</i> de Samantha Schweblin	11
GORDANA MATIĆ	
Identidades monstruosas como síntoma de la crisis moral en la sociedad actual: ejemplo de tres autores hispanoamericanos	29
DANIEL NEMRAVA	
Un giro hacia el cuerpo en la narrativa contemporánea: el caso particular de <i>La comemadre</i> de Roque Larraquy	47
<i>Igualdad / Desigualdad</i>	
GIUSEPPE GATTI RICCARDI	
Recorrido literario por el Chile escindido. Aislamiento, segregación y miedo al Otro en la más reciente narrativa nacional (1965–2015)	63
ILINCA ILIAN	
La desigualdad cultural en cuestión (con una ilustración en <i>Basura</i> de Hector Abad Faciolince)	91
<i>Identidades culturales</i>	
SUSANA CERDA	
Viaje, memoria e identidad: problemáticas de la otredad en <i>Viajes de la Amazonia a Malvinas</i> de Beatriz Sarlo	117
GABRIELLA MENCZEL	
Figuras de (inter)subjetividad en <i>El mono gramático</i> de Octavio Paz	131
JAVIER DE NAVASCUÉS	
De la épica a la sátira: cimarrones y esclavos en la literatura colonial del Perú (<i>Miramontes</i> y <i>El Ciego de la Merced</i>)	143
RECENSIONES	171

Problemáticas de la otredad en la literatura hispánica: fronteras, (des)igualdades, identidades

*...soy otro cuando soy, los actos míos
son más míos si son también de todos,
para que pueda ser he de ser otro,
salir de mí, buscarme entre los otros,
los otros que no son si yo no existo,
los otros que me dan plena existencia*
Octavio Paz, *Piedra de sol*

En el poema titulado *Piedra de sol* el poeta pregunta “¿cuándo somos de veras lo que somos?” ¿Cómo podemos saber lo que es ser otro? Quizá la única posibilidad que tenemos de poder experimentar lo que es ser otra persona, alguien completamente diferente de lo que somos, es a través de la imaginación. La ficción, la literatura, nos posibilita incluso imaginar expectativas que ayudan a crear nuevos horizontes.

En 2015 en el Departamento de Español de la Universidad Católica Pázmány Péter empezamos un proyecto para estudiar la problemática de la otredad en la literatura hispánica. Lo estudiamos en varias épocas, en varias culturas y explorando diferentes perspectivas. Lo abordamos utilizando la metáfora del cruce de fronteras, lo exploramos enfocando la atención en la dicotomía igualdad/desigualdad para reflexionar sobre las desigualdades justas y las igualdades injustas de, como dice el poeta, “los otros todos que nosotros somos”. Y lo abordamos, también, desde la perspectiva de las identidades múltiples, estudiando manifestaciones literarias de diferentes realidades y subjetividades que pueden formar parte o influir la identidad, o las identidades, así, en plural.

Para ampliar el proyecto y abrir aún más el diálogo, en 2018 invitamos a investigadores de varios países de Europa a enviarnos sus propuestas para estudiar los aspectos de la otredad que ellos consideraban significativos en la

literatura hispánica y que estaban en relación con sus investigaciones. En el siguiente año académico trabajamos en las clases con estas propuestas e, involucrando de esta manera también a los estudiantes del departamento, en marzo de 2019 organizamos un taller de dos días donde llevamos a cabo un intercambio intelectual entre todos.

Este número especial de *Verbum* reúne resultados del encuentro, artículos que son frutos de esta colaboración internacional. La estructura del contenido sigue los ejes temáticos y las preguntas que habíamos invitado a reflexionar con los participantes, que eran las siguientes:

1. Fronteras: una metáfora útil para pensar la otredad es como un cruce de fronteras. Las fronteras marcan límites y crean espacios donde se producen nuevas formas de relacionarse, a veces de manera conflictiva, otras de manera armoniosa. Nuestras propuestas para acercarnos al tema era investigar una o varias de las siguientes fronteras: fronteras culturales, sociales, personales, trascendentales y cognitivas. También pensamos posible un acercamiento con la ayuda de preguntas como: ¿cómo se percibe la otredad?, ¿en qué consiste la otredad?, ¿cuáles son las reacciones automáticas o conscientes ante el descubrimiento de la otredad?, ¿cuáles son las consecuencias de estas reacciones?, ¿cómo puede ser el encuentro con la otredad representada tal como es?
2. Igualdad/desigualdad: otro de los aspectos de la otredad es el de la desigualdad, entendida no sólo como un problema económico, sino como un desequilibrio en la satisfacción de necesidades básicas del ser humano. Subsistencia, seguridad, afecto, educación, reconocimiento, libertad... son algunos aspectos que nos permiten identificar nuestras “pobrezas” y “riquezas” y que a través de la literatura podemos explorar y reflexionar sobre las desigualdades justas o las igualdades injustas: culturales, generacionales, raciales, de género, de clase. Para estudiar el tema nos pueden guiar preguntas como las siguientes: ¿cómo se puede encontrar una manera de coexistir y relacionarse con el otro?, ¿cómo se negocia la identidad cultural?, ¿cómo se concibe una ética del otro?, ¿cómo aparece el tema en cuestión en los textos literarios de distintas épocas y de distintas partes del mundo hispánico?

3. Identidad: como dice Fernando Savater, el filósofo español, en su *Diccionario del ciudadano sin miedo a saber*, “cada uno de nosotros posee múltiples identidades o si se prefiere múltiples claves de identidad, de acuerdo con la diversidad de actividades que desempeñamos y las relaciones que guardamos con otros.” Esas actividades y relaciones necesariamente influyen en lo que somos, en lo que nos consideramos y en lo que nos consideran, es decir, en nuestra identidad o (“múltiples”) identidades: culturales, nacionales, políticas, morales, limitadas, ilimitadas, sitiadas, etc. Las preguntas que propusimos como posibles puntos de partida eran: ¿qué factores influyen en la elección de una identidad?, ¿qué podemos hacer cuando descubrimos una de nuestras identidades? ¿cómo se delimitan las identidades de los otros?

La problemática de la otredad es algo muy complejo, lo que publicamos en este número de la revista es una muestra de algunos aspectos que consideramos sustanciales. Agradecemos la colaboración y la aportación a los participantes del taller, los textos a los autores, el apoyo financiero a la Universidad Católica Pázmány Péter, y el interés, la curiosidad y las preguntas a los estudiantes que implícitamente también están presentes en los artículos que publicamos ahora, al final de este proyecto.

Dóra Bakucz, Susana Cerda
Universidad Católica Pázmány Péter, Budapest

Fronteras físicas y corporalidad

La otredad del yo en miradas y cuerpos ajenos: *Kentukis* de Samantha Schwebelin

Dóra Bakucz

Universidad Católica Pázmány Péter, Budapest

bakucz.dora@btk.ppke.hu

Abstract

The aim of this article is to study how communication and human relationships can be affected by possibilities offered by technology in Samantha Schwebelin's novel, *Kentukis*. The article proposes to analyze the narrative from three different perspectives: the borders or limits that fade in the virtual space, the inequalities that involve the relationships of the characters in the online world, and of the identities affected by the development (or regression) of these relationships. The conclusion is that the studied aspect of the novel is interpretable outside the category of science fiction and able to analyze – using results of other disciplines like sociology – as a metaphor of conditions generated by the social media of our times.

En la segunda década, y a principios de la tercera del siglo XXI, sin duda, estamos viviendo momentos difícilmente determinables de un proceso, un cambio, quizás incluso una crisis que ha surgido de la cada vez más intensa presencia de la tecnología, de internet y una serie de novedades que esto implica en nuestra vida cotidiana. Una de las consecuencias de todo esto, en palabras de Rosi Braidotti, es que “necesitamos proyectar nuevos esquemas sociales, éticos y discursivos de la formación del sujeto para afrontar los profundos cambios a los que nos enfrentamos”, (19) y esta cuestión plantea “una serie de preguntas en torno a la estructura misma de nuestras identidades compartidas.” (9) En las últimas décadas hay mucha discusión en torno a la problemática de cómo modifica la presencia de las posibilidades que brindan las plataformas digitales nuestras relaciones humanas, nuestra comunicación, e identidad. Estas discusiones se realizan dentro del marco de varias disciplinas científicas como la sociología,

la antropología, la psicología, o la historia, pero también se está convirtiendo en tema recurrente de textos literarios. La última novela de Samantha Schwebelin, titulada *Kentukis*, es una estampa interesante e inquietante del aspecto humano de dicha situación, presentada a través de encuentros virtuales especiales en el sentido de que el espacio virtual en este caso es la realidad de otra persona que hace posible un *software*, una aplicación que conecta a dos personas al azar.

El objetivo de este trabajo es observar, en la novela en cuestión, cómo esta especie de vida extendida o encuentros virtuales afectan el comportamiento, las actitudes, las relaciones de los personajes. Para ello plantearemos las siguientes preguntas:¹

1. qué tipo de fronteras implican las relaciones que se establecen, cómo se marcan los límites, cómo se crean los espacios entre virtualidad y realidad donde se producen estas nuevas formas de relacionarse o conectarse,
2. qué aspecto, qué tipo de desigualdades implican las relaciones o conexiones entre los personajes en el ciberespacio que en principio facilita condiciones iguales para los usuarios, y
3. qué tipo de identidades nacen o cómo se transforma la manera de pensar sobre la identidad en este nuevo contexto creado a través del medio ficticio llamado *kentuki* que en muchos aspectos se asemeja a las aplicaciones de redes sociales que estamos usando diariamente millones de personas en todo el mundo.

Antes que nada, queremos llamar la atención a que a nuestro entender no se trata de una novela de ciencia ficción, al menos, nuestra lectura deja fuera de consideración las relaciones que el texto pueda tener con dicha categoría. Consideramos importante esta delimitación porque los aspectos propuestos para el análisis pierden peso si encasillamos el texto como *sci-fi*, y serían otros elementos que remarcaríamos si nuestro interés fuera una interpretación centrada en cierta especulación sobre el futuro.

El libro de Samantha Schwebelin, titulado *Kentukis*, empieza con dos lemas, de los cuales el segundo, una cita de Ursula K. Le Guin dice lo siguiente: “Nos

¹ En el análisis nos recurrimos a los conceptos que se han planteado en la convocatoria del workshop *Problemáticas de la otredad: fronteras, (des)igualdades, identidades*, organizado en la Universidad Católica Pázmány Péter de Budapest, en marzo de 2019.

contará usted de los otros mundos / allá entre las estrellas / de los otros hombres / de las otras vidas?” (Schweblin 7) Aunque esas palabras podrían perfectamente introducir una historia de ciencia ficción (y la novela citada de la autora estadounidense efectivamente lo es), en este caso se trata de una serie de historias, encuentros, relaciones, que, eso sí, tienen en común el hecho de que los personajes mantienen el contacto a través de un dispositivo, una *app*. Esto hace posible no solamente entablar una relación (o conexión) con otra persona (con el *otro*), sino que la tecnología, el anonimato y las limitaciones de la comunicación entre las dos personas que se ven conectadas, ofrecen también la posibilidad de ensayar una nueva identidad, en otro cuerpo (como una especie de máquina-mascota) o en la mirada ajena de una persona que se manifiesta de manera inidentificable.

Esta situación y estas circunstancias sí tienen que ver con la tecnología, pero planteando una serie de preguntas que nos preocupan ahora, en las primeras décadas de este siglo XXI, y no como algo que ocurrirá en el futuro. Nos ha tocado vivir una vida tecnologizada e hiperconectada que ofrece un sinfín de posibilidades para relacionarnos con otras personas, de una manera muy diferente a la de hace algunas décadas. A pesar de que la tecnología tenga un papel aparentemente importante en la novela, como dice la autora en una entrevista, *Kentukis*: “es un libro que, si bien habla de nuestras relaciones con lo tecnológico, no es un libro sobre tecnologías, de hecho, no hay tecnología en el texto, es un libro sobre las conexiones humanas. Sobre las relaciones de personas con personas.” (Pomeraniec) Las confusiones (si es que las hay) podrían surgir del hecho de que hemos alcanzado un nivel tecnológico que en el pasado era parte de la *sci-fi*, incluso términos como ciberespacio para hoy dejaron de ser algo del futuro imaginado, y para muchos es parte de sus rutinas cotidianas. (Turkle 16)

Lo que nos interesa en el presente trabajo es justamente una lectura que resalta aspectos de esta rutina que se remarca en el mundo ficticio de la novela: dónde se sitúan las fronteras, los límites en este espacio difícilmente determinable donde se producen los encuentros entre personas que miran y personas miradas por otros, cómo se presentan las desigualdades provocadas por las condiciones que podemos considerar como una especie de lo pos humano, y cómo influye en la identidad de las personas la vida extendida que hace posible la tecnología.

El concepto del *kentuki*

El motor de todo lo que ocurre en la novela es una aplicación que tiene que ver con el título del texto, *Kentukis*. Según la descripción de la autora, los *kentukis* “son una mezcla entre una *app* y un dispositivo nuevo que lo que permite es el acceso remoto de un ciudadano a la vida privada de otro. Con todos los peligros y las libertades que eso puede tener.” (Pomeraniec) Los personajes del libro tienen dos opciones: pueden elegir entre *ser* o *tener* un *kentuki*, es decir, comprar un código y con la ayuda de un programa, una aplicación, convertirse en una mascota-máquina que había comprado otra persona desconocida en un lugar desconocido del mundo, o bien comprar un peluche que tiene en los ojos una cámara a través de la cual es mirado por otra persona (que haya elegido la opción de *ser* en vez de *tener*). Los *kentukis* pueden moverse, pueden chillar, gruñir, y ver, pero no pueden comunicarse de ninguna otra manera.

En la novela hay cinco narraciones principales, entremezcladas, es decir, de la misma manera como para los personajes, las relaciones y el contacto aparecen de manera fragmentada, los usuarios se conectan y se desconectan según sus necesidades, preferencias, y las circunstancias de su *otra* vida, de su realidad principal. No hay un o una protagonista, al comprar el *software* se convierten en usuarios iguales, en ojos que espían la vida de otra persona o en protagonistas virtuales para una persona desconocida que aparece en un cuerpo artificial entre una mascota de peluche y una máquina.²

Fronteras y límites entre lo real y lo virtual

Desde que internet forma parte de nuestra vida cotidiana y que han aparecido las redes sociales, así como otros medios que permiten una comunicación anónima y presentarnos ante el mundo o ante otros sin las limitaciones de la realidad como la conocíamos antes de la aparición del ciberespacio, tendemos a dividir nuestra presencia en el mundo en realidad y virtualidad, en vida *offline*

² Son *kentukis*: Marvin (un chico joven que se autobautiza como SnawDragon), Grigor (hace negocio vendiendo códigos para poder elegir la vida que uno quiera espíar), Emilia (mujer mayor que al final va a ser tanto ama como *kentuki*) Tienen un *kentuki*: Alina (una joven que está en México con su novio artista y que tiene un *kentuki* llamado Coronel Sanders), Enzo (un padre divorciado que compra el *kentuki* porque es lo que le exige su ex mujer para poder estar con su hijo, Luca), Emilia (personaje que conocemos como *ser*, pero que gracias a una amiga va a *tener* un conejo igual a como ella en su vida de *kentuki*).

y *online*, lo virtual o lo *online* muchas veces se ve asociado a algo peligroso, algo no auténtico, un mundo incontrolable que atrae con lo que amenaza: la falta del control y limitaciones de la vida real. Como dice el sociólogo polaco, Zygmund Bauman en *Vigilancia líquida* respecto a las relaciones humanas, lo *online* es asociado a la superficialidad, a la frialdad y a lo mecánico, mientras lo *offline* a la profundidad, al calor, y a lo auténtico. Según él se trata de elegir entre seguridad y libertad, y cuanto más tenemos de una, menos tenemos de la otra. (47) Pero las fronteras y las limitaciones no solo se vuelven líquidos –para usar el término del mismo Bauman– en la virtualidad, sino, en cuanto al aspecto humano, también entre virtualidad y realidad.

La situación que plantea la novela con los encuentros entre personas desconocidas que desean relacionarse con otros (ser *otro*, privado de su aspecto humano o dejar entrar *otro* en su vida para tener una compañía que no requiere los esfuerzos de una relación humana) plantea perfectamente cómo se van desvaneciendo las fronteras entre realidad y esa virtualidad real que ya en sí intenta ser un terreno intermediador, ya que para los *kentukis* por un lado se trata de un mundo que es como si fuera virtual: lo ven a través de una pantalla, la comunicación es limitada, no pueden ni oler ni tocar lo que está al otro lado, lo perciben como percibimos lo virtual, pero al mismo tiempo saben bien que los personajes de esa *otra* vida son de carne y hueso. Y de la misma manera los que eligen tener una compañía-mirada humana en forma de animal-máquina, o sea, algo real que contiene una presencia virtual, saben también que detrás de lo que ellos sí pueden tocar, hay una vida, para ellos virtual, que al mismo tiempo es bien real.

Bauman habla de una elección entre libertad y seguridad, entre la búsqueda del placer y la aventura (ir más allá de las posibilidades de nuestra vida real y limitada) y la protección de lo conocido. (47) Pero qué ocurre si intentamos hacer desaparecer esas fronteras y creamos un espacio con otras lindes, nuevas, un espacio cuyas reglas, en principio, hacen posible extraer lo atractivo y lo necesario de estos dos mundos que aparecen casi siempre opuestos.

Varios personajes llaman la atención a que también este entremundo necesita las fronteras, las limitaciones, que hacen posible una convivencia segura. Por ejemplo, Grigor, un chico joven que se dedica a vender conexiones preestablecidas aprovechando la demanda de personas que tienen deseos concretos respecto a la vida que quieren espiar: compra conexiones, las categoriza según lugar, circunstancias y tipo de propietario, y las vende a personas que no se conforman con la regla de la casualidad en cuanto al otro que observan a través de un *kentuki*. Probablemente él es el personaje más consciente de cómo funciona el

sistema de *kentukis* y los porqués de las limitaciones (aunque es justamente él el que se aprovecha de que la gente difícilmente sea capaz de respetar las reglas que tanto necesita). Hablando de las reglas (límites) impuestas por los propietarios del negocio, por motivos económicos, y/o para que las relaciones y las otras vidas en forma de *kentukis* se parezcan a las de la vida real, afirma lo siguiente: “una conexión por compra’, era la política de los fabricantes, venía escrita al dorso de la caja, como si se tratara de alguna ventaja del producto. [...] Al final, a la gente le encantaban las restricciones.” (Schweblin 59) Grigor tiene una actitud muy profesional en este espacio especial, pero incluso él se confunde una vez cuando involuntariamente será testigo de un crimen. Gracias a una conexión un día descubre el secuestro de una niña en la frontera de Venezuela y Brasil. Grigor llama a la policía venezolana de la región que resulta estar involucrada en la red de trata de niñas, y las dos realidades pronto se conectan: llegan a llamar en su puerta en Zagreb para quitarle la herramienta que le ha permitido ir más allá de lo que hubiera debido.

Los dos personajes principales femeninos, Emilia y Alina también están conscientes de la importancia de quedarse en el lado correspondiente de la frontera: “los límites eran en realidad los fundamentos de estas relaciones,” (Schweblin 205) dice Emilia. Alina precisa aún más y llega a la conclusión de que es la limitación de la comunicación lo que le ayudará a quedarse al lado correcto de la frontera:

A la larga el *kentuki* siempre terminaría sabiendo más de ella que ella de él, eso era verdad, pero ella era su *ama*, y no permitiría que el peluche fuera más que una mascota. Al fin y al cabo, una mascota era todo lo que ella necesitaba. No le haría ninguna pregunta, y sin sus preguntas el *kentuki* dependería solo de sus movimientos, sería incapaz de comunicarse. Era una crueldad necesaria.
(Schweblin 29)

Sin embargo, la mayoría de los personajes, incluida Emilia, no son capaces de no querer violar las reglas y no pasar por fronteras por las que saben que no deberían pasar.

Enzo, el padre divorciado que compra el *kentuki* por consejo de su ex mujer y su psicólogo para no sentirse solo, encuentra en el *kentuki* (que desde el primer momento llama “míster”, sabiendo que hay una persona detrás) un cómplice en vigilar al hijo: la mascota le avisa cuando el niño no hace lo que debería hacer, y también funciona como compañía (;sustito de su mujer?), por lo tanto

pronto quiere más, una relación más real, y le pide al *kentuki*, es decir, a la persona que da los ojos de la maquinita, llamarle por teléfono: “Sabía que le estaba proponiendo algo extraño. Cruzaba los límites, como si usara el mejor juguete de su hijo para su propio beneficio.” (Schweblin 84) Algunas frases más tarde vemos lo que en la mayoría de los casos es la principal razón de no poder quedarse detrás de las fronteras del juego: “tan excitado se sentía Enzo esperando esa llamada.” (84) Por un lado, cruzar las fronteras excita, y, por otro lado, las emociones no conocen las fronteras de la virtualidad, ni las de este espacio de realidad virtualmente creada.

En la historia de Emilia, una mujer mayor, quien llega a la vida de la joven alemana, Eva, podemos seguir perfectamente el proceso de cómo se liberan sus emociones de los límites y cómo se involucra cada vez más en la relación con la chica que la mima a través del cuerpo de un conejito de peluche que ella percibe visualmente en la pantalla. Al principio solo se deja llevar por su curiosidad hacia el regalo de su hijo que consiste en el código que le permite relacionarse con una persona que más o menos tendrá la edad del joven ausente: “Emilia todavía no entendía de qué se trataba eso, aunque tenía que aceptar que empezaba a sentir cierta curiosidad.” (Schweblin 18)

Sin embargo, la curiosidad pronto se transforma en algo más tentativo, algo que ya tiene el efecto de una emoción, pero todavía no llega a tener ningún nombre, en esta fase aún no es definible y produce dudas, pero al mismo tiempo, como la historia demuestra, es un estado del cual ya no hay marcha atrás: “Es una estupidez, pensó Emilia, aunque reconoció que tenía su gracia. Había algo emocionante y todavía no alcanzaba a entender exactamente qué.” (Schweblin 19) A partir del primer encuentro las dos mujeres empiezan a formar parte de la vida cotidiana de la otra y poco a poco entablan una relación que, a pesar de su carácter anónimo, limitado y *online*, en el campo de las emociones resulta tener el mismo efecto como si se hubieran conocido en la vida *offline*. Eva se pone histérica cuando su novio quiere acabar con la mascota-máquina poniéndola bajo el agua, y Emilia llena su piso con las fotos de la chica para estar con ella todo el día. Pronto se produce el momento cuando las emociones hasta llegan a tener un nombre, una definición:

Diciendo ‘la cámara’, la chica se refería a ella, a Emilia, por primera vez. Y eso era dar por sentado que había alguien dentro de la conejita, alguien a quien Eva quería y cuidaba. [...] Emilia sintió que quería a esa chiquita más que nunca. Eran importantes la una para la otra, lo que les pasaba juntas era algo real. (Schweblin 89)

Es decir, Eva llega a tener emociones reales, llega querer a la persona que hay “dentro de la conejita”, y Emilia también llega a tener emociones reales, a querer a la chica de la pantalla de su ordenador. Pero, según el planteamiento de Bauman sobre la vigilancia líquida, cuando confundimos virtualidad y realidad, “entre las dos opciones, hay un gran vacío, una desbordante caja de Pandora” (56) y es lo que vemos en el desarrollo de esta historia, ya que volviendo a citar a Bauman,

[...] un cuchillo se puede utilizar para cortar el pan y para cortar gargantas... [...] Pero no se cortan igual panes que gargantas si ese cuchillo son las conexiones/desconexiones *online*, o las integraciones/separaciones, y [...] de los lazos interpersonales a los que se aplica ese cuchillo concreto. (53)

Y esta metáfora sirve perfectamente para el final de la historia de esas dos mujeres (sobre todo en lo que se refiere a Emilia) que no saben cómo usar ese cuchillo respetando las fronteras, las reglas del juego, para quedarse dentro de este terreno intermedio entre realidad y virtualidad y no confundirse, no tener que escoger entre placer y seguridad. Una amiga le regala a Emilia un *kentuki* que tiene la misma forma de conejito que ella tiene en el mundo de Eva, y Emilia comete no solo el error de confundir espacios (pasar por el límite prohibido), sino también el de confiar tanto en su mascota como si se tratara de ella misma. Lo comparte todo con ella y así la convierte en testigo de haber sobrepasado las fronteras. Eva y su novio se enteran de todo gracias a la persona del conejito de Emilia, le llaman por teléfono y se burlan de ella, de su edad, de su ropa interior de vieja, y las emociones son verdaderas otra vez, “su corazón latiendo peligrosamente rápido” (Schweblin 208), pero, por suerte, gracias a las características virtuales de la relación tiene la opción de desconectarse, y es lo que hace:

¿Cómo se desconectaba esa pesadilla? Tanteó el controlador y encontró el botón rojo que tantas otras veces había pasado por alto. ‘Desea anular su conexión?’ Emilia aceptó. [...] su cuerpo no parecía capaz de responder a ningún nuevo estímulo. Se quedó inmóvil, agotada de tanto espanto y maltrato. (208)

Bauman, por supuesto, no conocía los *kentukis*, pero lo que dice sobre los medios sociales que quizás de otra manera, pero también en forma anónima

hacen posible tanto observar que ser observado, es aplicable también a las historias de la novela: “los medios sociales nos acercan a la vez que nos distancian” (Bauman 46) –y como hemos visto en el ejemplo de Emilia, los *kentukis* pueden distanciarnos de nosotros mismos, de esa manera de ser civilizada que llevamos miles de años desarrollando.

Igualdades y desigualdades

En *21 lecciones para el siglo 21* el popular historiador Yuval Noah Harari dice que en los años 2000 hay mucha más igualdad en el mundo que había en 1900, y que, además, hay toda una generación (que ya se educa en las democracias de finales del siglo XX, es decir, lo que se suele llamar la generación X) que crece con la promesa de la igualdad. La gran pregunta es cómo influye el *boom* de internet y el desarrollo tecnológico cada vez más rápido en la igualdad y las desigualdades del mundo. Esta pregunta, por supuesto, no la vamos a responder aquí, nos restringimos al aspecto que se refleja en la novela de Samantha Schwebelin.

La cuestión de igualdad-desigualdad, respecto a lo que plantea la novela, se ofrece para varias interpretaciones. Por un lado, llama la atención que en el texto los personajes son ciudadanos de un mundo globalizado y digitalizado que crea cierta igualdad entre personas de sociedades muy distintas: en el texto aparecen más de 20 ciudades de todo el planeta, desde Zagreb hasta Oaxaca. Si la globalización y la digitalización o tecnologización realmente disminuye la desigualdad en cualquier sentido (social, cultural, de posibilidades, económica, racial, etc.) no es, no puede ser tema de este trabajo, pero lo que sí podemos observar a través de las historias de la novela es la reacción de los personajes ante una situación que en principio ofrece condiciones iguales para todos ya que entrando en la aplicación el sistema elige al azar la persona con la que el usuario se conecta. De esta manera hace desaparecer también la percepción de la otredad que produce desigualdad, no como ocurre en el espacio de la realidad cuando por alguna razón entramos en contacto con una persona desconocida. Samantha Schwebelin dice en la entrevista ya citada lo siguiente:

Este mundo está conformado por muchísimas culturas, algunas muy nuevas, algunas muy antiguas, con distintas idiosincrasias. Somos iguales y somos muy distintos al mismo tiempo. Pero si hay algo que me parece que une a todas esas culturas y a todos esos mundos es el momento y la manera en la que nos relacionamos con

la tecnología. La tecnología empezó al mismo tiempo para todos, con las mismas reglas, con los mismos emoticones, con los mismos modos, con los mismos límites y faltas de límites. Es lo único en lo que todas las culturas tienen un mismo lenguaje. (Pomeraniec)

El hecho de que las conexiones entre los amos y *kentukis* se establezcan al azar, en principio también contribuye a la igualdad de posibilidades, así como el cuerpo entre peluche y máquina que borra las diferencias de sexo, edad, raza, todo lo que pueda ser motivo de desigualdad causada por la aparición física, por el cuerpo de una persona y todo lo que esto implica. En cuanto a la cita de la autora tenemos que ver que aun sin salir del mundo ficticio de la novela notamos la facilidad o dificultad de los personajes para tener acceso al *kentuki*, o sea, es a partir del momento de entrar en contacto con el otro usuario cuando, en teoría, entran en un mundo de condiciones iguales para todos. Sin embargo, al hablar sobre fronteras, su aceptación o no, hemos visto la actitud de varios personajes que no eran capaces de respetar las reglas del juego que habían elegido jugar, y esto, lógicamente, afecta también la igualdad creada por dichas reglas.

Ya hemos mencionado la historia de Grigor, el joven que se dedica a comprar conexiones y venderlas a personas que no están dispuestas a observar una vida cualquiera (así protestan contra la igualdad de derechos, ya en el momento del inicio del juego). O sea, es justamente la desigualdad que atrae a ciertos individuos a formar parte de otro mundo con la ayuda de un *kentuki*, no solo el turismo o la curiosidad. Grigor no es el único que descubre esta demanda, de esto se queja él mismo, o sea, se trata de un fenómeno importante en esta capa de la sociedad que se interesa por los *kentukis*. Respecto a la igualdad que propone el *software*, podemos interpretar esta actitud como cierta resistencia por parte de los usuarios: “Había gente dispuesta a soltar una fortuna por vivir en la pobreza unas horas al día, y estaban los que pagaban por hacer turismo sin moverse de sus casas, por pasear por la India sin una sola diarrea, o conocer el invierno polar descalzos y en pijama.” (Schweblin 61)

La mayoría de los usuarios, al menos los que conocemos en la novela, pertenecen más o menos al mismo grupo social, a la clase media, aunque procedan de puntos muy distintos del mundo. Hay una única excepción y justo en la historia de Grigor, que, como ya lo hemos mencionado brevemente, sin querer, a través de los ojos de un *kentuki*, va a ser testigo de una situación que parece ser un secuestro. No sabemos de quién es la mascota que sale del edificio de su amo y llega a otro donde está encerrada una niña que sabe perfectamente qué

tipo de animalito-máquina tiene enfrente y hasta improvisa un método para comunicar con la persona que sabe que la está viendo en alguna otra parte del mundo, en la pantalla de un ordenador. Para Grigor, hasta este momento se trataba simplemente de un negocio, ni siquiera le importaba que era algo no del todo legal. Nos llama la atención también la presencia de distintas generaciones (otra desigualdad) que no solo perciben de otra manera la tecnología, sino también las situaciones de límite entre legalidad e ilegalidad: “*Illegal* era una palabra que alarmaba a la generación de su padre, un término sobrevalorado que además ya sonaba anticuado.” (Schweblin 60) Aunque no le importe, lo que hace Grigor está en la zona gris, él mismo sabe que antes o después llegará el tiempo cuando las autoridades decidan regular la situación de los *kentukis*, ya que en el momento de la historia es un terreno sin control, totalmente libre (excepto las limitaciones que vienen de la naturaleza del juego, como lo habíamos mencionado en el apartado anterior), de la misma manera como Airbnb o Uber, formas de negocio que pronto crean situaciones conflictivas en algunas sociedades que se solucionan muchas veces con la intervención de las autoridades regulando su funcionamiento, o simplemente prohibiéndolos.

El negocio de Grigor va tan bien que pronto contrata a una chica, su vecina, para poder manejar la mayor cantidad de conexiones posible. Y un día el chico se ve obligado a meterse en esta historia humana, a pesar de sus principios de negocio. Es su compañera de trabajo quien le llama la atención a la situación de la chica venezolana:

–Esta chica– dijo Nikolina, acercándose.

Él nunca se refería a sus conexiones por los amos a las que estaban linqueadas. No trabajaba con personas, sino con dispositivos vinculados a determinados números IMEI: tecnologías telefónicas, sistemas hexadecimales y un vistoso bloc de plantillas de datos.
¿Quién era esa chica? (Schweblin 176)

Con mucho esfuerzo conjunto llegan a avisar a los padres de la niña y consiguen que pueda volver a su casa. Pero, aunque es lo que esperamos, no hay *happy end*. Nikolina se va a descansar y Grigor observa un rato más la casa de la familia venezolana que acaba de recuperar a la hija: “Era un sitio humilde, casi al límite de lo aceptable, pero el paisaje era agradable y la familia se veía pintoresca.” (Schweblin 199) Al seguir observando, en la casa de la familia venezolana algo le llama la atención y cuando se acerca con el *kentuki* ve cómo dos hombres conversan, que resultan ser el padre de la nena y un extranjero

que quiere que le devuelvan su dinero ya que se ha vuelto a casa la niña que le habían vendido. Cuando Grigor se da cuenta a dónde había vuelto a la niña, inmediatamente quiere huir de la situación que dejó de ser un simple juego, y buen negocio, y se ha convertido en la historia de un ser humano que él no podrá salvar. Esta experiencia hace que reflexione sobre lo que significa para otros lo que está haciendo:

[...] no quería seguir viendo a desconocidos comer y roncar [...], no quería mover a nadie más de un infierno a otro. No iba a esperar a que las benditas regulaciones internacionales llegaran para sacarlo del negocio, ya habían tardado demasiado. Iba a salirse solo. [...] Accedió a la configuración general y, sin molestarse siquiera en sacar antes el kentuki de esa casa, cortó la conexión.
(Schweblin 200)

Parece que las desigualdades se reproducen hasta en este espacio virtual de la realidad donde los participantes voluntarios compran justamente las condiciones de un mundo igual. Harari llama la atención a otro aspecto que separa el mundo de la ciencia ficción del de la novela que refleja mucho más la realidad de nuestros días: el historiador dice que en los libros y en las películas de ciencia ficción vemos escenas apocalípticas llenas de dramatismo, fuego y humo, pero, como dice él: “in reality we might be facing a banal apocalypse by clicking.” (Harari 42) La historia de la venezolana vendida por su propio padre que Grigor descubre haciendo clics en su ordenador, no es el único caso que choca al lector, veremos más adelante que todas las historias salen de las manos de los personajes y acaban en algo que puede marcar perfectamente el camino hacia un apocalipsis humano.

Identidades afectadas

Considerando que los personajes *kentuki* pasan largos ratos anónimos, en sus otros cuerpos, surge la pregunta cómo se relacionan las identidades de los personajes en el espacio real (*offline*) y en el espacio virtual (*online*) y cuál es su motivación para querer sobrepasar los límites de su realidad. En caso de Grigor, el del negocio de las conexiones, y de Enzo, el padre que se ve obligado por el psicólogo y la ex mujer a comprar un *kentuki*, y entrar en este mundo intermedio, hay una explicación práctica, pero en caso de los otros tres personajes

principales podemos observar perfectamente qué tipo de motivaciones internas puede haber que también tienen que ver con la personalidad, circunstancias, vida y hasta la identidad real (ficticia-real) de las personas en cuestión: crisis existencial, soledad, crisis emocional.

Alina, una joven que acompaña a su novio a la residencia de artistas en Oaxaca, cuando llega a un sitio muy diferente de donde había vivido, plantea problemas existenciales de su vida de la siguiente manera: “Eso era lo que había querido desde hacía unos años, mudarse de sitio, o de cuerpo, o de mundo, lo que fuera para que pudiera virarse.” (Schweblin 21) En su caso todo esto todavía no se refiere al mundo virtual o al mundo de los *kentukis*, y cuando leemos una comparación de su novio con ella, se nos ofrece otra explicación relacionada a la crisis existencial en la que se encuentra la chica y que puede ser la raíz de la inseguridad e insatisfacción que lleva a uno o a una a buscar la manera de convertirse en otro, en otro cuerpo, u en otra persona en los ojos de otro ser desconocido: “Ella no tenía un plan, nada que la sostuviera ni la protegiera. No tenía la certeza de conocerse a sí misma ni tampoco sabía para qué estaba en este mundo.” (Schweblin 21)

En caso de la jubilada Emilia pronto nos enteramos de que está sola, es viuda y su único hijo vive lejos: “Le habían sacado al hijo pródigo en cuanto el chico cumplió los diecinueve años, seduciéndolo con sueldos obscenos y llevándolo de acá para allá. Ya nadie iba a devolvérselo, y Emilia todavía no había decidido a quién echarle la culpa.” (Schweblin 16) En pocas líneas se nos presenta una de las consecuencias humanas del dominio de las multinacionales sobre la vida de muchos, otro símbolo posible de la globalización. Ya hemos visto cómo Emilia, el personaje de mayor edad, es la que más se deja llevar por las emociones que pronto empieza a sentir (o proyectar) en relación a su ama de *kentuki* y que la tiene enganchada.

Marvin es el tercer personaje que convirtiéndose en *kentuki* espera compensar algo que le falta en su vida. Es un chico adolescente, que perdió hace poco a su madre y su padre solo se ocupa de exigirle que estudie. Su historia es quizás la más triste, porque él se lo juega todo para cumplir el sueño de su madre: tocar la nieve que solo es posible en otras partes del mundo, o convirtiéndose en un *kentuki*. De hecho, el chico está convencido de que la única vía para lograr lo que quiere es ir a este otro mundo donde se mueve en un cuerpo de *kentuki*: “si lograbas encontrar nieve, y empujabas lo suficiente tu *kentuki* contra un montículo bien blanco y espumoso, podías dejar tu marca. Y eso era como tocar con tus propios dedos la otra punta del mundo.” (Schweblin 63)

Respecto a la relación entre las identidades *offline* y *online* que puede tener uno gracias a las inmensas posibilidades que ofrece internet, el texto quizás más citado y discutido es de la socióloga Sherry Turkle que incluso en su título se refiere a la problemática de “la construcción de la identidad en la era de internet.” (Turkle) Entre sus ideas básicas encontramos varias que describen muy bien la naturaleza del espacio que ofrece internet, por ejemplo: “el ordenador se ha convertido en algo más que una herramienta y un espejo: podemos atravesar el espejo.” (Turkle 14) Y esto tiene la consecuencia de que hay unos “cambios fundamentales en la manera como creamos y experimentamos la identidad humana.”(Turkle 15) Se trata de un texto publicado en 1995, momento desde el cual han cambiado varias costumbres y usos, incluso la accesibilidad a internet, y, en parte por esta razón, desde entonces se han criticado varios puntos del texto mencionado de la psicóloga-socióloga, pero ya entonces hace algunas observaciones que para hoy se han convertido en actitudes comunes. Por ejemplo, hasta hoy es muy común hacer una distinción entre realidad y virtualidad, entre lo *online* y lo *offline*, lo que, según Sherry Turkle, conduce a la construcción de una identidad distribuida y descentrada y también afirma que las experiencias en línea ofrecen una posibilidad para el juego con los aspectos del yo, “para proyectar personajes alternos.” (Turkle 264) Podemos observar este fenómeno en algunas descripciones sobre el estado *kentuki* de los personajes de la novela, como por ejemplo en caso de Emilia: “Estaré loca, pero por lo menos estoy actualizada, pensó. Tenía dos vidas y eso era mucho mejor que tener a penas media y cojear en picada.” (Schweblin 42) O en caso de Marvin lo encontramos en la siguiente descripción: “Entonces, desde el otro mundo, su padre gritó su nombre y le advirtió que esa era la segunda vez que lo llamaba a cenar.” (Schweblin 93)

Sin embargo, hay otros lugares en el texto donde esta dicotomía desaparece y se borran las fronteras entre lo que artificialmente separamos y llamamos real vs virtual. Una de las frases que mejor describe la fusión de las identidades (si es que alguna vez habían sido realmente separables) se refiere al mismo chico de la nieve, Marvin: “En la cena, su padre preguntaba cómo iban las cosas, si las notas estaban bien. Las notas llegarían en tres semanas y serían espantosas, pero a esas alturas Marvin ya no era un chico que tenía un dragón, sino que era un dragón que llevaba dentro a un chico. Las notas eran un tema menor.” (Schweblin 91)

Un caso más que muestra bien la no separación de las identidades entre los dos lados de la pantalla es cuando uno de los clientes de Grigor, una mujer, después de haberle comprado un código con acceso a observar la vida de una

nena de la India, le escribe un mensaje diciendo: “Será lo más parecido a tener una hija [...] se lo agradeceré el resto de mi vida.” (Schweblin 96) Y las críticas al texto tan citado de Sherry Turkle sobre la construcción de identidades consisten justamente en que según los estudios más tardíos las identidades creadas en la virtualidad u *online*, en la mayoría de los casos son consistentes con las identidades de la realidad *offline*. (Meneses) Es decir, puede que se trate de dos espacios, pero del mismo mundo, de la misma realidad, a lo que alude la misma Sherry Turkle también, al final de su libro: “La noción de lo real contraataca. Las personas que viven vidas paralelas en la pantalla, están, por otra parte, atadas por los deseos, el dolor y la mortalidad de sus yoes físicos.” (Turkle 336) Y *viceversa*. Volviendo al ejemplo de Marvin, que en su cuerpo de *kentuki* llega a conseguirlo todo para poder ir lo más lejos posible y encontrar la nieve para tocarla, gastando hasta los últimos céntimos de la cuenta de su madre, al final fracasa. Dos niños cogen el *kentuki* del suelo, se pelean, y el animalito (Marvin) acaba en una camioneta que va por caminos muy malos, así que el dragón se cae y empieza a rodar cuesta abajo.

Rodaba, seguía rodando [...] cuando pensó en su madre y en la nieve. [...] Rodaba, y su padre abrió la puerta. [...] El ruido de la caída seguía oyéndose, metálico en la habitación. ¿Qué haría si su padre le preguntaba qué estaba pasando? ¿Cómo le explicaría que en realidad estaba golpeado, que estaba roto, y que seguía rodando, sin ningún control, hacia abajo? [...] Miró a su padre que, con un gesto de la cabeza, le indicó que saliera. [...] La casa entera se sentía demasiado liviana, irreal. [...] Por un momento, el frío le dolió en la punta de los dedos. Pensó en su madre. (Schweblin 195)

Así acaba la historia de Marvin en cuyo caso hemos podido ver perfectamente cómo se borran los límites entre los dos espacios, y cómo cambian, se deforman y se funden sus identidades.

Conclusiones

La novela de Samantha Schweblin narra varias historias entre las cuales la relación es que los personajes se relacionan, se conectan a través de un programa, un *software*, que requiere dos usuarios, uno detrás de una pantalla que con su

ordenador (o portátil, o tablet) maneja el movimiento de una mascota electrónica, y otro, que después de haber comprado el llamado *kentuki*, es observado a través de los ojos de este que realmente son cámaras cuya imagen aparece en la pantalla del usuario número uno. Hemos comprobado que no se trata de un texto de ciencia ficción ya que dentro de la ficción creada por la autora todo ocurre en nuestros tiempos, y solo opera con tecnologías existentes en una combinación no existente, pero posible y reconocible en otras posibilidades que brinda la tecnología hoy en día, sin ningún avance científico-tecnológico. Usando los términos que se han ofrecido como subtemas de explorar la otredad en textos literarios: fronteras, desigualdad e identidad(es), hemos estudiado varios aspectos de lo que hemos entendido en la novela como dificultad, peculiaridad, o especial en cuanto al encuentro con el otro que en este caso se ve modificado por la forma en la que ocurren estos encuentros y se forman (o se deforman) las distintas relaciones con otros, o con la otredad de uno mismo en otro espacio y cuerpo.

Hemos visto que cada una de las cinco historias empieza con un gran entusiasmo por parte de uno o de los dos usuarios que se conectan (y hay algunas narraciones menores también donde pronto fracasa el encuentro y el usuario del *kentuki* termina la conexión), sin embargo, cada una de las cinco relaciones acaban mal. Ya hemos mencionado tres finales (el de Emilia, el de Grigor y el de Marvin), pero los otros dos, el de Enzo y el de Alina también son un fracaso. Podemos considerar estos dos casos como complementarios ya que Enzo confía en su *kentuki* hasta el último momento porque su experiencia, sobre todo en lo que se refiere a la responsabilidad que nota en el *kentuki* hacia su hijo, le convence y le parece una desconfianza sin motivo la preocupación de su esposa por si hay un viejo perverso en el otro lado, detrás de la pantalla, observando al chico. Pero resulta que la esposa tiene razón, al menos en cuanto a los intereses del *kentuki*, así que Enzo no puede hacer otra cosa que matarlo. Lo entierra vivo:

Golpeó la tierra con los puños, con toda su fuerza, hasta sentir algo crujir, crujir, y sin embargo temblar, moverse imperceptiblemente. Volvió a tomar la pala, la levantó en el aire y apaleó la tierra. Golpeó una y otra vez, compactándolo todo, hasta estar seguro de que, incluso si un ser vivo latiera en el fondo, ninguna grieta volvería a abrirse. (Schweblin 213)

Es decir, el descubrimiento de que el otro anónimo con el que compartía la vida durante meses no es el que pensaban que era, provoca una reacción

agresiva, y no solo en este caso, sino también en el de la señora mayor, Emilia, que también acaba matando al *kentuki*.

Con Alina, en cambio, ocurre justo lo contrario y es lo que convierte su historia en la más chocante. Alina es una joven guapa que frecuentemente se mueve por la casa en poca ropa y cuando un día su *kentuki* al tomar el sol pasa por su lado rozándole el pecho, empieza a someterlo a todo tipo de torturas, le corta las alas, le quema la espalda, le quita el pico y lo pega en uno de los ojos, le obliga a ver un vídeo porno en el que sale un *kentuki* como personaje, etc. En las últimas páginas del libro podemos leer el final de la historia de Alina que llega a la exposición de su novio artista que consiste en una serie de salas con un *kentuki* muerto (desconectado) en el centro, sobre un pedestal, y dos pantallas que paralelamente muestran imágenes de los dos usuarios. En caso del *kentuki* de Alina en una de las pantallas se ven todas las torturas que la joven inventa y lleva a cabo, mientras en la otra el otro usuario que ella pensaba que era un viejo verde con la intención de verla desnuda y tocarle el pecho. Sin embargo, el usuario resulta ser un niño de siete años sorprendido y cada vez más triste y desesperado viendo todo lo que había tenido que sufrir como *kentuki*. La reacción de Alina, la sensación es casi como si ella misma se convirtiera en un *kentuki*, o al menos en otro, en un cuerpo que no se parece en nada al de un ser humano:

Tenía el impulso de gritar, pero no podía. Solo podía moverse dentro de sí misma, como un gusano de madera arrastrándose entre sus propios túneles, hurgando un cuerpo absolutamente rígido. [...] Estaba tan rígida que sentía su cuerpo crujir, y por primera vez se preguntó, con un miedo que casi podría quebrarla, si estaba de pie sobre un mundo del que realmente se pudiera escapar. (Schweblin 219–221)

En los tres apartados hemos procurado dar un enfoque a los elementos estudiados que subraya los paralelismos de lo narrado en la novela con fenómenos que observamos en nuestro alrededor día a día. Aunque hayamos comprobado que la dicotomía realidad-virtualidad es por lo menos discutible, la conclusión a la que llega Sherry Turkle muestra a la misma dirección que las observaciones de los otros teóricos: “Vivimos en el umbral entre lo real y lo virtual, inseguros de nuestro equilibrio, inventándonos sobre la marcha.” (Turkle 16) Han pasado más de veinte años, pero según lo que se refleja en la novela, esta inseguridad todavía no se ha superado. Bauman, en el texto citado, *Vigilancia líquida* lo

llama hasta confusión y dice que “para salir de la confusión necesitamos algo más que cambiar las herramientas ya que esas solo nos sirven para hacer lo que estaríamos intentando hacer de todas formas.” (56) Harari va aún más allá y opina que con la ayuda de la tecnología no paramos de provocar la psique humana y los sistemas sociales, sin saber cuál será la consecuencia y sin tener todavía modelos o estrategias para controlarlo. (18) Dice también que para entender lo que está pasando en el mundo, hay que plantearlo en forma de narraciones y es lo que hace la novela de Samantha Schwebelin, dar posibles narraciones a una situación creada con la ayuda de la tecnología, ficticia, pero posible. O podemos entenderlo también como metáfora de otras situaciones típicas que se presentan en nuestra actualidad, en nuestra vida real-virtual, para hacernos enfrentar a las condiciones, riesgos, deseos, decisiones, fronteras, desigualdades e identidades, y sus posibles consecuencias.

Obras citadas

- Bauman, Z. & D. Lyon (2013): *Vigilancia líquida*. Trad. Alicia Capel Tatjer. Barcelona: Paidós.
- Braidotti, R. (2015): *Lo posthumano*. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Harari, Y. N. (2018): *21 Lessons for the 21st Century*. London: Jonathan Cape.
- Hinde, P. (2018): Samantha Schwebelin y el universo inquietante de su novela: tecnología, soledad y voyeurismo. *Infobae* (14 de octubre de 2018). 10 de febrero de 2020.
<https://www.infobae.com/cultura/2018/10/14/samanta-schweblin-y-el-universo-inquietante-de-su-nueva-novela-tecnologia-soledad-y-voyeurismo/>
- Meneses, J. (2006): Diez años de vida (cotidiana) en la pantalla: una relectura crítica de la propuesta de Sherry Turkle. *UOC Papers* 2. 10 de febrero de 2020.
<http://www.uoc.edu/uocpapers/2/dt/esp/meneses.pdf>
- Schweblin, S. (2018): *Kentukis*. Barcelona: Literatura Random House.
- Turkle, S. (1997): *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de internet*. Trad. Laura Trafí. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S. A.

Identidades monstruosas como síntoma de la crisis moral en la sociedad actual: ejemplo de tres autores hispanoamericanos

Gordana Matić
Universidad de Zagreb
gmatic@ffzg.hr

Abstract

The present article has a dual theoretical frame. It uses Donna Haraway's "A Cyborg Manifesto" as well as Jeffrey Jerome Cohen's Monster Theory in order to observe how three contemporary Latin American authors approach the processes of the identity formation while deconstructing hegemonic discourses dominant in Occidental post-industrial societies. The subjects of our analysis are products of anti-natural crossbreeding between humans and birds in the novel *Diario de la gentepájaro* (2008) of Venezuelan writer Wilfredo Machado, the hybrid beasts presented in *Bestiario de seres prodigiosos* (2001) of the Mexican author René Avilés Fabila and finally techno-human protagonists created by Cuban short story writer Jorge Enrique Lage. For these writers, any kind of human hybridization – cultural, racial, ethnic, or national – is not convincing enough to show the moral crisis the humanity is going through, therefore they reach out for monstrosity that seems to be appropriate symptom of ecological, technological, social, or cultural aspects of that crisis.

Introducción

Un monstruo es un híbrido que presenta unas características ajenas al orden biológico y combina elementos humanos, animales y necrológicos. En la última centuria a los monstruos "tradicionales" se les han sumado los componentes tecnológicos ya que la hibridación tecnohumana ha llegado a representar un signo potente que simboliza distintos tipos de crisis de la humanidad no solo

en el ámbito de la literatura y las artes contemporáneas, sino también como parte de una nueva realidad en la que a un número de personas se les ha reconocido el estatus oficial de *cyborgs* o transespecies. El monstruo, por un lado, y el *cyborg*, por el otro, son figuraciones de la alteridad y otredad, cuerpos que desafían los límites creando una identidad híbrida que ocupa un espacio metafórico entremedio, donde al mismo tiempo se encuentran y desdibujan las fronteras biológicas, culturales, genéricas, sexuales.

En este artículo se observarán las formas radicales de esa otredad en el contexto literario contemporáneo. Para poder evaluar las funciones que adoptan cuerpos híbridos en la literatura hispanoamericana actual, se ha optado por textos narrativos de distintos formatos genéricos, así como de extensión variada, desde los relatos de extrema brevedad del mexicano René Avilés Fabila presentados en su *Bestiario de seres prodigiosos* (2001),¹ en los que las bestias clásicas encerradas en un jardín zoológico sufren acoso diario por parte de su despiadado público humano; pasando por la novela *Diario de la gentedpájaro* (2008) del escritor venezolano Wilfredo Machado,² en la que se describe una protosociedad incipiente del cruce antinatural entre el pájaro y el hombre; para culminar con los cuentos de ciencia ficción protagonizados por los tecnohumanos que viven unas situaciones absurdas de extrema violencia en unos *no lugares post todo* del autor cubano Jorge Enrique Lage.

Para estos autores, cualquier tipo de hibridación humana –cultural, racial, étnica o nacional– resulta poco convincente, ya que las relaciones de poder “normalizadas” son demasiado estables para permitir que se produzca alguna reacción significativa en su público lector. Para acercarnos a estos textos hemos optado por dos planteamientos teóricos que en su argumentación también recurren a la metáfora del monstruo. Nos interesa observar cómo los autores referidos abordan los procesos de formación de las identidades híbridas y al mismo tiempo desmantelan discursos hegemónicos dominantes en las sociedades occidentales posindustriales, partiendo de la teoría del monstruo de Jeffrey Jerome Cohen, para recurrir posteriormente al ensayo *A Cyborg Manifesto*.

¹ Los microrrelatos de René Avilés Fabila que se encontraban en las colecciones *Hacia el fin del mundo* (1969), *Alegorías* (1969), *Fantasías en carrusel* (1978), *Los oficios perdidos* (1983) y *Cuentos y descuentos* (1986) fueron reunidos por primera vez en 1989, por el escritor Bernardo Ruiz. En 1994 se publicaron en el volumen titulado *Los animales prodigiosos*. En este trabajo nos referimos a la edición de 2001 publicada bajo el título *Bestiario de seres prodigiosos*.

² Es la primera y única novela del autor venezolano publicada en 2008 y premiada por el Ministerio de Cultura de Venezuela en 2010.

Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century de Donna Haraway con el fin de reflexionar sobre distintas políticas identitarias que se revelan como síntoma de la crisis moral en el mundo contemporáneo. Como se verá a continuación, esa crisis abarca los aspectos ecológicos, tecnológicos, sociales y culturales; nuestra intención es contemplar cómo se reflejan las prácticas discursivas en la construcción, recreación y reubicación de la bestia, monstruo o *cyborg* y su posible papel en la creación, prolongación o superación de las crisis referidas.

Monstruos, *cyborgs* y teorías

En el libro titulado *Monster Theory: Reading Culture*, su editor Jeffrey Jerome Cohen recoge los trabajos de autores que coinciden en la idea de que hoy vivimos en un tiempo de monstruos y comparten el interés acerca de la monstruosidad como síntoma de la crisis social, es decir, como modo del discurso cultural. Lo que le interesa a Cohen es cómo las distintas fronteras (temporales, geográficas, corporales, tecnológicas) que constituyen la cultura se imbrican en la construcción del monstruo, que el autor define como una categoría “that is itself a kind of limit case, an extreme version of marginalization, an abjecting epistemological device basic to the mechanics of deviance construction and identity formation” (1996: ix). En su texto fundacional en el que elabora la teoría del monstruo “Monster Culture – Seven Thesis”, Cohen interpreta el cuerpo del monstruo como un cuerpo cultural, en otras palabras, para este estudioso representa la encarnación de un cierto momento cultural que alcanza de un modo simultáneo el tiempo, el sentimiento y también el lugar. Las técnicas de mutilación del monstruo lo desorientan, desubican, lo introducen al estadio de la incertidumbre, lo decapitan, lo despojan de la subjetividad/individualidad y lo convierten en puro cuerpo, que es, en palabras de Cohen, la cultura en su estado más puro (1996).

Según Foucault, “el monstruo es lo que combina lo prohibido y lo imposible” (61) en él hay una violación de modelos tanto sociales como naturales. La monstruosidad se considera deforme, enorme y fea: diferente, extraña o descomunal, su apariencia visual bestial no es placentera, por eso huye o se esconde. En su diferencia y extrañeza la monstruosidad representa una amenaza a la moral y a las buenas costumbres familiares. Sin embargo, Donna Haraway encuentra en el *cyborg*, una de las formas contemporáneas más frecuentes del monstruo,

que ella define como “a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction” (2016: 5), un mito muy potente para la resistencia, bien como para el reencuentro y el establecimiento de unas nuevas dinámicas del poder.

En un intento de acercarse a la compleja escritura polifónica de Haraway, Jorge Ardití aclara:

Para Haraway, las tecnologías del cuerpo que producen el sujeto moderno se están haciendo cada vez más débiles y se están sustituyendo gradualmente por tecnologías de un orden completamente diferente. Los límites que proveen la infraestructura de las configuraciones modernas del poder y conocimiento, y hacen posible imaginar una demarcación entre el yo y lo otro, se están desdibujando y disolviendo. En su lugar, están emergiendo nuevos tipos de límites fluidos e imprecisos (si aún podemos llamarlos límites), que rompen los dualismos modernos entre el yo y el otro, idealismo y materialismo, mente y cuerpo, humano y animal. [...] Nuevos límites, genuinamente postmodernos, que procuran la infraestructura necesaria para la emergencia de nuevas configuraciones postmodernas de poder/saber y de nuevos “sujetos” postmodernos. (11–12)

La intención de Haraway, siendo ella una feminista marxista radical, era criticar a los feminismos vigentes por su heterogeneidad y su dispersión y al mismo tiempo reclamar un acto de intervención, moralidad y responsabilidad para que no se dejara la construcción de los nuevos límites posmodernos en las manos de las corporaciones multinacionales, impidiendo así que la posmodernidad se convirtiera en una realidad otra vez marcada por la opresión. A través de la imagen de *cyborg*, Haraway apela por el despliegue de una epistemología de la parcialidad, que abre la posibilidad de un futuro responsable y no totalizador, de apertura de sujetos, de agentes y de territorios narrativos no isomórficos, un futuro que sería imposible imaginar desde el lugar del sujeto blanco masculino autosatisfecho y dominante. La teórica estadounidense pretende dismantlar el ojo esencializador del hombre blanco para mostrar cómo la construcción hegemónica de la cultura occidental ha sido el producto del poder del “Hombre” omnipotente.

En su ensayo, el concepto de *cyborg* es un rechazo a los límites rígidos, especialmente aquellos en los que se separa lo “humano” de lo “animal” y lo “humano” de la “máquina”. En palabras de Haraway: “El *cyborg* no sueña con

una comunidad que siga el modelo de la familia orgánica aunque sin proyecto edípico. El *cyborg* no reconocería el Jardín del Edén, no está hecho de barro y no puede soñar con volver a convertirse en polvo” (1995: 256). Sin embargo, en este trabajo no nos interesa el potencial feminista de la imagen; el concepto de *cyborg* nos atrae como metáfora que escapa a las clasificaciones y binarismos empotrados en el raciocinio occidental y por consiguiente nos proponemos observar qué tipo de resistencia presentan los protagonistas tecnohumanos en los textos literarios y de qué modo estos se posicionan ante el modelo humano aún dominante.

Lo monstruoso siempre significa lo otro, de ahí el monstruo se ofrece para ser leído desde la óptica poscolonial. Es una desubicación que se refiere a espacios epistemológicos; según Derrida es la *differance*, entre el momento en el que fue creado originalmente y el momento en el que está siendo recreado y debe ser examinado dentro de una compleja matriz de relaciones sociales, culturales, histórico-literarias que participan en su construcción. Cada reaparición del monstruo y su análisis depende del acto de su construcción y reconstitución. La teoría sobre el monstruo se ocupa de momentos culturales vinculados por la lógica que amenaza en cambiar, siendo el monstruo el heraldo de la crisis de las categorías. Tanto Cohen como Haraway coinciden en la convicción de que la composición extraña del cuerpo monstruoso cuestiona las leyes precisas de la naturaleza promovidas por la ciencia para violarlas. Siendo él una categoría mixta que resiste cualquier clasificación que parte de una jerarquía u oposición binaria, exige un sistema que permita la polifonía.

Jerarquías heréticas de lo monstruoso

Aunque las teorizaciones sobre el cuerpo monstruoso destacan que se trata de una categoría fluida que escapa a clasificaciones o limitaciones rígidas, a pesar del riesgo al que nos exponemos, hemos optado por observar distintos grados de “monstrualización” que se produce en los protagonistas de Machado, Avilés Fabila y Lage para intentar vincular el tipo de hibridación con la naturaleza y el grado de crisis contemporánea que ella, de algún modo, refleja. Al desdibujar intencionalmente los límites entre las categorías real/fantástico, pasado/presente, natural/insólito, y al presentar unos seres prodigiosos provenientes de distintas mitologías, religiones, obras literarias de autores canonizados o de su propia invención, ubicados en un contexto reconocible, verosímil y con coordenadas

temporales marcadamente contemporáneas o de un futuro muy próximo, los autores presentan las criaturas que, en palabras de Avilés Fabila, “[i]nterpretan la terrible realidad que nos abruma y en momentos sofoca con su peso” (1994: 7). De este modo, el autor mexicano anticipa la vinculación de los cuerpos híbridos con las crisis que acosan la civilización actual.

En las obras seleccionadas para este análisis hemos identificado tres grupos de seres monstruosos. El primer grupo lo constituyen híbridos entre distintos animales reales o fantásticos; el segundo, cruces entre el hombre y animales no-humanos, mientras que en el tercero encontramos unas combinaciones intrigantes llamadas tecnohumanos, mezclas de organismos naturales con ficciones televisivas o acoplamientos de diversos virus informáticos con seres humanos, productos de unas futuras tecnologías avanzadas. Esta categorización intencionalmente omite lo que se puede considerar un grado intermedio entre las dos últimas categorías propuestas, el que correspondería a los humanos que incorporan la tecnología con el propósito de mejorar las capacidades de la parte orgánica o extender la percepción humana de la realidad mediante el uso de tecnología, es decir, los *cyborgs*. Pues, aquí no nos interesa el potencial metafórico de los *cyborgs* ya que estamos hablando de los híbridos que forman parte de nuestra realidad extra-literaria.

El activista por los derechos de los transespecies y la primera persona en el mundo oficialmente reconocida como *cyborg*, Neil Harbisson,³ en la página de la Cyborg Foundation fundada en 2010 declara: “We define cyborgism as the different types of relationships between technology and organisms” y agrega aclarando los objetivos de la fundación “Cyborg Foundation focuses on Artificial Senses (AS) where the stimuli is gathered by the technology but the intelligence is created by the human – as opposed to Artificial Intelligence (AI) where the intelligence is created by the machine itself” (5), subrayando la diferencia entre la inteligencia artificial proveniente de las máquinas y los sentidos artificiales de origen humano. En su artículo “El poshumanismo: ¿promesa o amenaza de la tecnociencia? Principios de una biopolítica mínima”, Eugenio Moya sostiene que Harbisson representa la primera manifestación de nuestro

³ Es un artista vanguardista y activista *cyborg* británico quien al padecer acromatopsia, enfermedad congénita que le permitía ver el mundo en la escala de grises, decidió implantar en su cráneo una antena que, conectada a un chip, traduce el color en sonido. Su antena osteointegrada le permite oír las frecuencias del espectro de luz incluyendo colores invisibles al ojo humano como infrarrojos y ultravioletas. También incluye la conexión a Internet que le permite recibir imágenes, vídeos, música o llamadas desde aparatos externos como satélites o móviles.

futuro poshumano (37). No se puede negar el interés de este fenómeno que reproblematisa las cuestiones de identidad, autodeterminación y libre albedrío; no obstante, esos debates nos llevan hacia el campo de la biopolítica y bioética invitándonos a repensar la naturaleza y la cultura en general. Por supuesto, no es la intención de este trabajo incurrir en territorios tan complejos. Aunque los ejemplos de los *cyborgs* no escasean en la literatura hispanoamericana contemporánea,⁴ hemos optado por mantenernos alejados de lo que representa; nos atrevemos a afirmar, el presente y no el futuro de lo poshumano, es decir, de permanecer en lo, hasta el momento, imposible y observar las amenazas que ello crea en el ámbito ficcional.

El autor contemporáneo mexicano René Avilés Fabila ha optado por unas combinaciones “clásicas” entre distintos animales o animales y humanos “de apariencia imposible que ha[n] dado resultados maravillosos” (50) que corresponden con los dos primeros grupos y que él mismo justifica de este modo:

Sin embargo, hay aquí un grave error de principio que cualquier científico notaría de inmediato. Tanto zoofilia como la bestialidad no son más que simples amores de dos animales de distinta especie (que ninguna anormalidad tienen), pues el humano, por más pensante que pueda ser, es también animal. (69)

Las estrategias que se reproducen en el libro de Avilés Fabila son, en efecto, la herencia del *Fisiólogo*, que es, según Nilda Guglielmi, “una obra pseudocientífica moralizante sobre animales, existentes y fabulosos” (2002: 9). Recordemos que el bestiario clásico no reconoce la oposición binaria entre el animal natural y el animal fantástico porque, tanto el primero como el segundo, interesan por su valor semiótico y su función, desde la inicial de expresar el “conocimiento científico” a la de transmisión del mensaje divino e interpretación de la doctrina cristiana. En su bestiario René Avilés Fabila juega con los conceptos artes/ciencias, mitologías/religiones, realidad/fantasia y en sus textos llega a dismantelar las oposiciones que ellos representan. El primer grupo de monstruos aparece solo en la obra del autor mexicano y consiste en criaturas de existencia milenaria, como por ejemplo, el grifo “animal casi desaparecido por la codicia humana que lo asedió hasta solo dejar ese único ejemplar viejo y aburrido que hoy contemplamos: cuero de león, cabeza y alas de águila, la espalda cubierta de

⁴ Nos limitamos a mencionar solo algunos ejemplos más conocidos: *La ciudad ausente* (1992), de Ricardo Piglia; *Cielos de la tierra* (1997), de Carmen Boullosa; *Cine continuado* (1998), de Alicia Borinsky; *Iris* (2014), de Edmundo Paz Soldán, etcétera.

plumas y provisto de garras enormes –que este solitario pierde gradualmente –.” (21) o mirmecoleón “con la parte delantera de león y la trasera de hormiga” (22), bien como el animal que el autor mexicano presenta como variación sobre un tema de Kafka, es decir, “el animal mitad gato, mitad cordero” (19).

El segundo grupo, cuyos representantes los encontramos en la obra de Avilés Fabila, bien como en la del venezolano Wilfredo Machado conforman las bestias que combinan elementos humanos con animales, como por ejemplo, la Esfinge de Tebas, “monstruo con cabeza de mujer, garras de león, cuerpo de perro y grandes alas de ave” (79) o de otras obras literarias no tan antiguas, mientras que los otros son de su invención propia. Sin embargo, Avilés Fabila marca una diferencia entre los seres prodigiosos de la antigüedad y los de ahora:

Muy distintas son las cosas hoy en día: ya es posible crear una quimera y la responsabilidad es de los científicos. [...] Un buen cirujano bien puede hacer un animal con cabeza de perro, alas de ave, cola de león, cuerpo de toro o convertir un hombre deforme en una hermosa bestia. Grifos, minotauros, esfinges, gorgonas y otras aberraciones pueden salir del laboratorio. (103)

Lo que distingue a los monstruos contemporáneos de sus antepasados clásicos es el modo de su producción. Las bestias salidas del laboratorio, es decir, producidas en condiciones controladas, siendo el fruto del avance de la ciencia y tecnología, no pueden suscitar miedo. Solo aquellos que son el producto indeseable de experimentos científicos fracasados o el resultado de una tecnología incontrolada, siguen representando una amenaza y, consecuentemente, una fuente de miedo dado su carácter incontrolable e incógnito.

En el caso del *Diario de la gentepájaro* se describe la creación de una sociedad incipiente híbrida aviohumana basada en el matriarcado que el narrador, miembro de la expedición de dos entomólogos ingleses, Henry Walter Bates y Alfred Russel Wallace, emprendida en 1849, en la cuenca del río Orinoco,⁵ cuenta en su diario:

Vivía en medio del sueño de todo antropólogo: asistir al nacimiento de una precaria sociedad, casi en el límite de lo humano, que comenzaba a desarrollar los rasgos de una organización arcaica y

⁵ En la novela de Machado se respetan las coincidencias temporales con el viaje histórico de los naturalistas británicos, pero no las geográficas, ya que ellos viajaron a la cuenca del río Amazonas y no del Orinoco.

un sentido de pertenencia, aunque durante mucho tiempo fueron nómadas que deambularon en la selva de un lado a otro. (Machado 2008: 84)

En la novela prevalece la inestabilidad identitaria, se desmantelan distintas concepciones prevalecientes en la civilización occidental. En la comunidad aviana los papeles de la paternidad y la maternidad se ven invertidos: los machos son colectores, mientras que las hembras se dedican a la caza. La emoción y solidaridad son características masculinas, mientras que las matriarcas, poseedoras del conocimiento, se muestran crueles con los niños débiles, manteniéndose fieles al principio de la selección natural. Los machos de los pájaros más primitivos son capturados y usados como esclavos e incluso como comida en épocas de escasez.

El narrador y autor del diario evocado por el título de la obra, siendo prisionero de una tribu desconocida, es testigo de la actuación de esas criaturas extrañas, mitad humanas, mitad pájaros y nos presenta su descripción:

Desde mi cautiverio podía observar las siluetas recortadas de los pájaros moviéndose entre las grandes hojas de la noche. [...] Ya había visto actuar a estas bestias. Se comían las entrañas de los prisioneros mientras estaban aún con vida, luego le arrancaban el corazón de un picotazo como en un antiguo rito. [...] Ese día pude ver con detenimiento a la gente de los árboles. No todos eran iguales; algunos tenían aspecto de águilas arpías o de grandes guacamayas; otros parecían buitres, enormes loros reales. Los más pequeños se movían saltando rápidamente como aves zancudas entre las ramas de las gigantescas ceibas. Era una comunidad de unos cincuenta individuos entre adultos y jóvenes. Los mayores tenían una altura de casi setenta pulgadas y estaban cubiertos de plumas verdes y azules; las alas que alguna vez fueron aptas para el vuelo se habían atrofiado, pero las piernas habían desarrollado una singular fortaleza para saltar entre los árboles con las garras extendidas y atrapar a los monos que sucumbían a la belleza del canto y al colorido de las plumas. (73-74)

Con el nacimiento de Irk, sujeto híbrido, producto de la cópula entre el narrador y una matriarca, un cruce sacrílego entre distintas especies naturales, comienza la creación de una nueva sociedad perfilada en el proceso de la

construcción del Otro, que no conoce las normas preestablecidas, es decir, que se rige por otras normas. De este modo se subvierte el sistema existente que acepta la desigualdad como algo dado.

El tercer grupo de identidades monstruosas que abarca a las criaturas tecno-humanas del cubano Jorge Enrique Lage ni siquiera dispone de aspecto terrorífico. En el cuento “Claudi@”, publicado en su colección titulada *Los ojos de fuego verde*,⁶ el narrador en primera persona, un chico de 22 años, posteriormente identificado por sus antagonistas como Daniel V., más conocido como El Danny, describe al personaje femenino recurriendo al léxico machista en el que se produce la cosificación de la mujer, subrayando su papel tradicional de objeto del deseo masculino:

–¿Qué cosa? –pregunta Ray con aire distraído.
 –El Partenón. Detrás de ti.
 Vestido rojo y corto, ajustado al cuerpo, y un abrigo de piel manchada. [...] (2005: 6)

La acción del relato se desarrolla en una Habana futurista reconocible por los topónimos y localidades referidas por el narrador, invadida por el imaginario cinematográfico estadounidense, en la que los dos miembros del movimiento clandestino se oponen a un sistema represivo omnipresente, que domina/controla secretamente el mundo y sus sucesos. En la conversación que sigue se revela la auténtica naturaleza de la “mujer” en la que la cosificación otrora insultante se muestra más que acertada ya que en ella se borran las fronteras entre la materia viva y lo virtual, entrando así en la esfera de lo fantástico:

–La conoces? –pregunto en voz baja.
 –Se llama Claudi@.
 –¿Claudia?
 –No, Claudia no. Claudi@.
 Agarra el bolígrafo y escribe CLAUDI@ sobre una página en blanco de mi agenda [...]
 –No es una mujer.
 –¿Ah, no? –oh asombro – ¿Entonces...?
 –Tampoco. Es un virus.
 –¿Un qué?

⁶ Se trata de la colección de cuentos de ciencia ficción a la que le fue otorgado el Premio Calendario, de la Asociación Hermanos Saíz, en 2003.

–Bioinformática avanzada, muchacho. Nueva generación, ya sabes... (6)

En el otro cuento del mismo autor que lleva el título “Breaking News”, publicado en 2013 en la Revista *Sampsonia Way*, se repite la misma estrategia. El narrador nos proporciona una descripción del cadáver de la mujer que lleva el nombre paradójico de Vida G.:

Vestida como una reina, o como una puta vestida de reina, vestido de noche y afilados tacones y bolso Vuitton, hasta la sangre debajo de ella resulta un charco carísimo. Se vistió para salir con alguien, quizás a una alfombra roja, quizás a una fiesta de famosos, algo que en definitiva no salió bien. El peinado deshecho, el maquillaje intacto. No es una mujer joven, pasa los cuarenta pero conserva rasgos de niña quirúrgica. Tiene joyas, pero no dinero. Sin duda habrá tenido muchos amigos e impredecibles amantes. Se puede inferir toda clase de historias con sólo mirarla tendida en el piso de un contenedor. Es, por supuesto, Vida G. La Cuban-American model, singer, actress... Su rostro pretende ser inconfundible todavía. (2013: s. p.)

Más adelante en el cuento, la letra G. es equivocadamente identificada como *Google* por uno de los protagonistas llamado Autista, dando indicios de su existencia viral. En dos ocasiones a lo largo del cuento se produce un fenómeno difícilmente explicable que en última instancia se muestra como una clave para darnos cuenta de que nos encontramos ante unas identidades híbridas, difícilmente explicables desde la posición hegemónica actual. Es el momento en el que la realidad envuelta en una especie de llovizna se torna ficción televisiva/digital:

Por un instante, cuando casi roza nuestras narices, vemos esto: Lo que parecía un velo de agua es como un frente de éter electrónico, como una pantalla con abundante estática, como un cristal que torna líquido el panorama visible a través de él. Pasa rápidamente por encima de nosotros y no provoca sensación alguna; en cualquier caso el efecto se desvanece al momento y tras su paso todo queda igual que antes, pero es un todo más iluminado y en escala de grises. (s. p.)

La frase que sigue a esta descripción revela que se trata de una realidad virtual, desestabilizando todos los puntos de referencia en los que se apoya la construcción del cuento: “Yo pienso: ese basurero de trastos de hospital solo existe en tu mente” (*ibid.*). Aquí nos parece reconocer considerables coincidencias con el raciocinio de Haraway: “Nuestras mejores máquinas están hechas de rayos de sol, son ligeras y limpias, porque no son más que señales, ondas electromagnéticas, una sección de un espectro, son eminentemente portátiles, móviles [...] Los *cyborgs* son éter, quintaesencia” (1994: 261).

Los monstruos no son nunca creados *ex nihilo*, afirma Cohen, sino en el proceso de fragmentación y recombinación donde los elementos son extraídos, por ejemplo, de los grupos sociales marginados; sin embargo, el monstruo demanda una identidad independiente; por lo tanto, en la sección siguiente nos proponemos reflexionar sobre la posición de esas identidades nuevas y grados de amenaza que conllevan.

El *locus* del monstruo

Los críticos dedicados al estudio del monstruo en la cultura se refieren a menudo a la etimología de la palabra de origen latín *monstrare* que significa ‘mostrar’, ‘descubrir’ o ‘revelar’. No obstante, Gordillo y Spadacini apuntan a una posible raíz que se origina en el término latín *monere* que transmite la idea de ‘avisar’, ‘advertir’, ‘llamar la atención’, ‘aconsejar’. En este sentido el monstruo deviene un signo, debido a lo cual nos proponemos observar las funciones que desempeñan los signos monstruosos empleados por los tres autores hispanoamericanos contemporáneos y reflexionar sobre el lugar que ocupan en relación con la matriz occidental dominante.

En la minificción “El extraño visitante”, de clara referencia kafkiana, se muestra cómo los monstruos pierden su dignidad en el contexto contemporáneo y la sociedad del espectáculo se aprovecha de su aspecto, hábitos alimentarios o características inusuales para fines lucrativos. Al encontrarse en presencia de un ser extraño, mitad gato y mitad cordero, una vez perdido el miedo a lo desconocido, el narrador en primera persona nos informa: “No supe cómo reaccionar: echarlo fuera de la casa, aceptar sus caricias o, tal vez, venderlo a un espectáculo circense” (Avilés Fabila: 29) y continúa “Mi conducta, vista con serenidad, resultó idéntica a la de todos, para quienes a fin de cuentas el visitante solo era una rareza zoológica indigna de afecto” (29). La mentalidad

consumista del hombre contemporáneo descarta emociones, miedo incluido, para sustituirlas con el pragmatismo que no deja lugar a misterios o enigmas.

En su microrrelato “Las quimeras del siglo XXI”, Avilés Fabila sigue su reflexión acerca de la creación artificial de los monstruos explicando de modo simultáneo la posición y función de una bestia sintética en la sociedad contemporánea:

Sin embargo, hay escépticos y tienen razón. Se trataría de hechos antinaturales que a la gente no le causaría espanto. Monstruos fabricados con bisturí láser, a lo sumo conseguirían alguna tarea circense de poca responsabilidad, nada más. La quimera de antaño era producto de dioses indignados o de maleficios y conjuras de brujos y demonios. Al ser producida en serie por manos humanas, la anomalía aparece sin su maravillosa capacidad de aterrorizar.
(103)

El autor insiste en el carácter no penitente de una voz humana que entiende las repercusiones de sus actos, pero no las pretende remediar. En sus frases, en ocasiones, se siente una especie de nostalgia, sin dejar de enfatizar la crueldad como una propiedad humana. El autor mexicano describe lo que el teórico David Roas denomina naturalización/domesticación del monstruo (Roas: 104). Las prácticas culturales contemporáneas, al permitir su superproducción e inflación ‘eliminan’ al monstruo del paisaje cultural. A pesar de rechazar una categorización fácil, siendo él un híbrido perturbador cuyo cuerpo exterior incoherente se resiste a cualquier intento de sistematización, el monstruo ya no escapa, se queda prisionero de la sociedad de consumo y de una mentalidad mercantil e irresponsable. Su liminalidad ontológica ya no parece peligrosa, aunque sí aparece en tiempos de crisis. Los papeles del hombre y del monstruo se invierten: lo que aquí vemos actuar es la monstruosidad moral humana.

Por su parte, el monstruo de Machado pertenece a una tribu desconocida que asegura su supervivencia manteniéndose escondida en las profundidades de la selva venezolana. En la primera parte de la novela se observa la creación de un nuevo sujeto social, una sociedad con las bases asentadas en la naturaleza y lo primitivo, donde la etiqueta, urbanización y cualidades civilizatorias son reemplazadas por un nuevo humanismo que promueve el protagonista híbrido, el joven Irk. En la segunda se esboza el mundo posindustrial, en el que la civilización está siendo devorada por constantes guerras, en medio de un ambiente

distópico donde la sociedad aviohumana pervive en la clandestinidad. Esta atmósfera urbana angustiosa, cuyas causas no se elaboran en el texto, alude a la notoria novela orwelliana, lo que queda patente en las fechas del segundo diario, llevado por el funcionario de la biblioteca nacional, situadas en el año 1984. La ciudad se convierte en el símbolo de la violencia, el desorden, las condiciones de vida inhumanas, el aislamiento del individuo contemporáneo, mientras que la selva y la noche acogen al monstruo que se esconde y escapa para sobrevivir. El hombrepájaro deviene un depredador cruel e insaciable que se alimenta de carne humana. De acuerdo con las palabras de Cohen, el monstruo amenaza con destruir no solo a miembros individuales de la sociedad sino al aparato cultural que permite y constituye la individualidad. No obstante, en el caso del *Diario de la gentepájaro* su futuro, bien como el futuro de la humanidad, se queda sin ser revelada por el autor.

Esta amenaza monstruosa parece concretizarse en los cuentos de Lage. Como ya se ha mencionado, Claudi@ es un virus con cuerpo femenino y

–No es peligrosa mientras permanezca... –comienzo a decir, estúpidamente, como un escolar que repite la lección.

–¿Fuera del Sistema? –el mapache suelta una carcajada–. No seas tonto, muchacho. El Sistema somos nosotros. (2005: 15)

Haraway afirma que la ubicuidad y la invisibilidad de los *cyborgs* son la causa de que estas máquinas sean tan mortíferas. Políticamente son tan difíciles de ver como materialmente. Están relacionadas con la conciencia –o con su simulación (261)–, por lo tanto carecen de un original y precisamente ahí yace su peligro. En el cuento “Breaking News” los protagonistas entierran el cadáver de la actriz y presentadora Vida G.; sin embargo, ella aparece en las telenoticias “luciendo” su nuevo aspecto:

A mi izquierda, suspendido en el aire a la altura de mi brazo, está el logo del Noticiero junto a las letras luminosas que dicen EN VIVO. Ella camina arrastrando los tacones, uno de ellos torcido y el otro ausente. Tiene el vestido y los brazos cubiertos de tierra coagulada. Los ojos son dos cuentas de cristal opaco. Transporta cucarachas y moscas en el pelo. Todo su cuerpo da la impresión de estar lleno de agujeros por donde entran y salen cosas. (Lage 2013: s. p.)

Es curioso observar que en ningún momento los narradores de Lage identifican las criaturas tecnohumanas previamente comentadas como algo monstruoso. Lo único que el narrador del segundo cuento relaciona con la monstruosidad es la autopista que está devorando progresivamente el paisaje citadino, como se ve en su descripción inicial:

Dicen que la autopista va a atravesar la ciudad de arriba a abajo. Lo que queda de la ciudad. Por el día avanzan los bulldozers barriendo parques, edificios, shoppingcenters. Por las noches yo deambulo en las proximidad:s del mar, entre los escombros, las maquinarias, los contenedores, tratando de avistar desde ahí la magnitud de lo que se avecina. No cabe duda de que la autopista será algo monstruoso. (2013: s. p.)

La autopista, como símbolo del progreso, da lugar a otra autopista que representa la maquinaria represiva de un sistema político que aniquila o que hace que sus oponentes o sus marginados desaparezcan, o en palabras del narrador: “Con las autopistas ocurre lo siguiente: no importa por dónde pasen, a cada lado empieza a crecer (como intención del espacio, como posibilidad) el desierto” (s. p.). La autopista devora todo lo que un sistema considera desechable, inconveniente, impertinente, insumiso, inadaptado:

Prostitutas. Mendigos. Testigos. Y cuerpos que lanzan los helicópteros, también, y fugitivos desesperados que se entierran a sí mismos escarbando con las uñas. Cadáveres que nadie encontrará nunca, asegura el coronel. Todo esto, hasta donde alcanza la vista, dentro de poco estará cubierto por toneladas de asfalto. Todo. (s. p.)

En el caso del primer cuento, la mujer tecnohumana representa una amenaza abierta. Es una máquina mortal en servicio del sistema contra el que luchan los protagonistas miembros del movimiento clandestino. En el segundo, el peligro potencial de la criatura virtual no se observa a primera vista. No obstante, el lector inevitablemente se plantea la duda sobre quién manipula la realidad virtual a la que pertenece Vida G. El cuento se cierra con la pregunta que hace la protagonista muerta al narrador con el micrófono en la mano a modo de reportera: “¿Tiene algo que decir de la construcción de la autopista?” Aunque el narrador concluye su relato con el comentario que aparentemente nos puede confundir: “De todas formas nadie va a entender lo que estoy intentando decir”,

queda manifiesto que los tecnohumanos muertos o vivos indistintamente pertenecen al sistema del mismo modo que la monstruosa autopista que lo devora y aniquila todo.

A modo de conclusión

Lo que los tres autores y sus textos seleccionados para este trabajo comparten es el entorno en el que están ubicadas sus historias y sus monstruos, cuya presencia sirve para presentar un tiempo carcomido por las crisis contemporáneas: las crisis económicas, sociales, espirituales, religiosas, políticas, ecológicas, todas desembocando en la crisis identitaria de orden moral. En Avilés Fabila los monstruos enjaulados, reducidos al estatuto de mercancía, actúan en un espectáculo circense que, en efecto, representa toda la sociedad actual. Entre tanto, la genterpájaro de Machado busca estrategias eficaces de sobrevivir las guerras constantes en un mundo deshumanizado exento de sentido. Mientras el hombre se convierte en amenaza, el animal, y consecuentemente la bestia híbrida, pasa al estatus de la víctima; sin embargo, aparece un nuevo monstruo, un híbrido entre mujer y tecnologías avanzada que nos presenta Lage en sus cuentos, donde lo cibernético domina sobre el modelo orgánico, ubicándonos frente a la dura tarea cultural de redefinir los conceptos y las fronteras identificadores entre lo orgánico y lo artificial, lo externo y lo interno, lo femenino y lo masculino.

Obras citadas

- Arditi, Jorge (2016): Prólogo a la edición española. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A. 7–19.
- Avilés Fabila, René (1994): *Los animales prodigiosos*. México: SEESIME.
- Avilés Fabila, René (2001): *Bestiario de seres prodigiosos*. Madrid: Ediciones Eneida.
- Cohen, Jeffrey Jerome (1996): Preface: In a Time of Monsters. Jeffrey Jerome Cohen (ed.) *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. vii–xiii.

- Cohen, Jeffrey Jerome (1996a): *Monster Culture (Seven Theses)*. In: Jeffrey Jerome Cohen. *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. 3–25.
- Derrida, Jacques (1974): *Of Grammatology*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Foucault, Michel (2000): *Los Anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Giorgi, Gabriel (2009): Política del monstruo. *Revista Iberoamericana* 75 (227): 323–29.
- Guglielmi, Nilda (2002): El Fisiólogo y la edad media. In: Nilda Guglielmi (ed.) *El Fisiólogo: bestiario medieval*. Madrid: Ediciones Eneida. 8–38.
- Gordillo, Adriana & Nicholas Spadaccini (2014): Reading Monsters in Iberian and Spanish American Contexts. *Hispanic Issues on Line* 15: 1–11.
- Haraway, Donna (2016): *A Cyborg Manifesto. Science, Technology and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Haraway, Donna (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Harbisson, Neil (2013): Neil Harbisson – A cyborg artist. *Cyborg Foundation*. 12 de septiembre de 2019. <https://cyborgproject.com/pdf/Neil-Harbisson-A-cyborg-artist.pdf>.
- Lage, Jorge Enrique (2013): Breaking News. *Sampsonia Way Magazine*. Agosto. 20 de febrero de 2019. <https://www.sampsoniaway.org/literary-voices/2013/08/01/breaking-news-jorge-enrique-lage/>.
- Lage, Jorge Enrique (2005): *Los ojos de fuego verde*. La Habana: Casa Editora Abril.
- Luesacul, Pasuree (2008): *Los animales prodigiosos: último eslabón de la evolución del bestiario medieval*. *Taller de letras* 42: 143–158.
- Machado, Wilfredo (2008): *Diario de la gente pájaro*. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana.
- Matić, Gordana (2016): La monstruosidad en vías de extinción: el caso de *Los animales prodigiosos* de René Avilés Fabila. In: David Roas (ed.) *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*. Madrid: Editorial Aluvión. 143–159.
- Moya, Eugenio (2018): El poshumanismo: ¿promesa o amenaza de la tecnociencia? Principios de una biopolítica mínima. *BIOETHICS UPdate* 4: 35–56.
- Roas, David (2013): Presentación, *Pasavento*. *Revista de Estudios Hispánicos* 1: 7–10.

Un giro hacia el cuerpo en la narrativa contemporánea: el caso particular de *La comemadre* de Roque Larraquy¹

Daniel Nemrava
Universidad Palacký de Olomouc
daniel.nemrava@upol.cz

Abstract

Our objective is to examine how Roque Larraquy's novel, *La comemadre*, explores the "I" from the body, from the "flesh" itself, which literary figures of the body the author uses to narrate the effects of eccentricity in today's society linked to the sinister, the violent and political. To formulate and delimit the problems of the body we take as a base, among other scholars, Jean-Luc Nancy's reflections on the body, Erika Fischer-Lichte's studies on the aesthetics of the performative, and Hans Belting's anthropology of the image.

Introducción

"Mi cuerpo es el lugar irremediable al que estoy condenado."²

En la literatura argentina de la última década proliferan obras, tanto valoradas como desapercibidas por la crítica, con un discurso literario impregnado por la corporalidad o lo performativo del cuerpo "emancipado". El ejemplo por

¹Este artículo forma parte del proyecto de investigación "Between Affects and Technology: The Portrait in the Visual Arts, Literature and Music Video" (JG_2019_007), financiado por la Universidad Palacký de Olomouc.

² M. Foucault: *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires: Nueva visión, 2010: 8.

excelencia de esta tendencia es *La comemadre*, obra maestra de Roque Larraquy que tematiza el cuerpo en el desplazamiento y sus identidades periféricas. Su novela también vincula el cuerpo a la ciencia y a las nuevas tecnologías, presentando una imagen que oscila entre lo natural y lo artificial. Nuestro objetivo es examinar la manera en que el texto explora el Yo desde el cuerpo, desde la propia “carne”, así como las figuraciones literarias del cuerpo que usa el autor para narrar los efectos de la excentricidad en la sociedad actual vinculados a lo siniestro y lo violento. Con el tema que gira en torno al cuerpo, el autor inevitablemente enfrenta y reflexiona profundamente problemas no solo estéticos, sino también éticos y políticos. Para formular y delimitar la problemática del cuerpo el análisis parte, entre otros estudiosos, de las reflexiones acerca del cuerpo del filósofo Jean-Luc Nancy, los estudios sobre la estética de lo performativo de Erika Fischer-Lichte y la antropología de la imagen de Hans Belting.

Un giro hacia el cuerpo

La historia del arte empieza a registrar el giro hacia el cuerpo con los primeros gritos de la modernidad, que ya no pretende sostener la distinción jerárquica entre el cuerpo y el alma³ del pensamiento humanista, ese lugar protagónico del rostro en el retrato representando el alma humana. Tampoco se opta por la construcción de “una figura abstracta del sujeto y de la significación, convir-

³ Erika Fischer-Lichte, para formular el paradigma de la estética de lo performativo remite a Maurice Merleau-Ponty quien en su filosofía de carne (*chair*) “supone un ambicioso intento dirigido a la transmisión de un saber no dualista ni transcendental entre el cuerpo y el alma, entre lo sensible y lo no-sensible. La relación entre ambas dimensiones está pensada de manera asimétrica en beneficio de lo corporal-sensible. Es a través de la carne que el cuerpo está desde el principio vinculado al mundo. Cualquier intervención humana en el mundo se lleva a cabo con el cuerpo, sólo puede llevarse a cabo en tanto que intervención corporizada. Es precisamente por ello que el cuerpo supera en su carnalidad a todas sus funciones instrumentales y semióticas” (E. Fischer-Lichte: *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editores, S. L., 2011: 171). Nancy, por ejemplo, partiendo de la filosofía de Descartes y radicalizando las ideas de Merleau-Ponty, deconstruye la dualidad tradicional cuerpo/alma (espíritu). En *58 indicios sobre el cuerpo* apunta: “conviene deshacerse del esquema de un interior opuesto a un exterior. [...] *Ego* es el punto de sentido –a la vez incalculablemente multiplicado y siempre idéntico en su retirada inextensa– de la configuración (lineal voluminosa, motriz, plástica) que se llama *un cuerpo*. O bien, para intentar decirlo de manera más ajustada, *ego* es el *un* de ‘un cuerpo’ y *cuerpo* constituye el sentido de este *un* sin el cual éste se aboliría en la nulidad de su inextensión” (J. L. Nancy: *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007: 12).

tiendo tanto al hombre como el sentido en entidades sin cuerpo”.⁴ Entonces se da el paso a la disolución del rostro en el retrato, abriéndose el espacio al protagonismo y el poder del cuerpo.

En las últimas décadas se radicalizado el proceso de la descomposición de la unidad corporal, se opera, según Vásquez Rocca, con la idea del cuerpo “precario, fragmentario, sometido a la temporalidad y la decrepitud”.⁵ El filósofo materialista Jean Luc-Nancy propone el cuerpo como “nuestra angustia puesta al desnudo”,⁶ como tensión irresuelta entre lo propio y lo ajeno. Es justamente este cuerpo que Nancy refleja como una *suma*, como un *corpus*. Partiendo del hecho de que el cuerpo es un objeto dado a un pensamiento finito, Nancy llega a la afirmación “no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo”,⁷ como el ser aquí y ahora, la exposición de la existencia al exterior con la piel como frontera del contacto y de diferentes sensaciones. Sin embargo, no emancipa el cuerpo en su totalidad, sino todas las partes de su *corpus*: “piezas, zonas, fragmentos [...] un estómago, una ceja, una uña de pulgar, un hombro, un seno, una nariz, un intestino delgado, un canal colédoco, un páncreas”⁸ y un largo etcétera.

En relación con la novela analizada, es el centro de nuestra atención es el cuerpo junto con el de la crisis de identidad, dentro de las coordenadas de reflexión que Nancy presenta en su ensayo *El intruso*, basado en la propia experiencia de su trasplante de corazón. En él, discute el estatuto ontológico y epistémico de su cuerpo, nuevas formas de subjetividad hablando de una “nueva carne”. Justamente, esta nueva situación del cuerpo con un “intruso” adentro le permite a Nancy pensar en un cuerpo fragmentado cuyos órganos se han emancipado.

⁴ A. Morales: ‘La disolución del rostro en la representación artística como irrupción del cuerpo en la experiencia estética’, *Revista de teoría del arte* 25, 2014: 65–78, p. 67.

⁵ A. Vásquez Rocca: ‘Ontología del cuerpo y estética de la enfermedad en Jean-Luc Nancy; de la *téchne* de los cuerpos a la apostasía de los órganos’, *Eikasia: revista de filosofía* 44, 2012: 59–84, pp. 65–66.

⁶ J. L. Nancy: *Corpus*, Madrid: Arena Libros, S.L, 2003: 53.

⁷ *Ibid.*: 55.

⁸ J. L. Nancy: *58 indicios sobre el cuerpo*, *op.cit.*: 27–28.

Un giro performativo: *performance* literaria como transgresión entre la escritura y el cuerpo⁹

Nancy clama por la escritura del cuerpo, pero, a diferencia de lo que hacía la modernidad, ejerce su inscripción afuera, en forma de lo que denomina *excripción*: “su puesta fuera de texto como movimiento más propio de su texto”,¹⁰ un tipo de “excritura” con la posibilidad de “tocar” el cuerpo (para Nancy el sentido es el tacto desde la exterioridad), ya que, en su opinión, la oposición binaria significante/significado desaparece del cuerpo en tanto signo. Lo que queda es la exterioridad, esa exposición de la existencia al exterior que rematerializa la *excritura*, enviando el cuerpo hacia fuera, es decir, resulta imposible comunicar cualquier cosa

sin tocar el límite en el que el sentido todo entero se derrama fuera de sí mismo, como una simple mancha de tinta [...] a través de la palabra sentido. A ese derramamiento del sentido que produce el sentido, o a ese derramamiento del sentido a la obscuridad de su fuente de escritura, yo lo llamo lo excrito.¹¹

⁹ No usamos este término de acuerdo con las teorías de la performatividad del género, tal como lo formuló Judith Butler, sino en el sentido de las realizaciones escénicas que analiza Erika Fischer-Lichte. A pesar de que las dos concepciones inevitablemente se entrecruzan en las realizaciones estéticas, tanto escénicas como literarias, no es nuestro objetivo analizar la representación literaria de la deconstrucción de los actos performativos del género y el sexo en tanto modalidades del discurso autoritario heterocentrado. No pretendemos confundir nuestra lectura con prácticas discursivas en el marco de las teorías feministas, a pesar de que algunos textos narrativos tematizan lo que ocupa a los *gay and lesbian studies* o *queer theory*. Lo abyecto, lo anormal, lo ininteligible presente en los textos literarios no funciona exclusivamente como resultado de dispositivos del poder social y político relacionados necesariamente con las concepciones esencialistas del género y la diferencia sexual. El término “giro performativo” lo usa, por ejemplo, Daniel Vázquez Touriño en su estudio sobre el teatro mexicano contemporáneo, aplicando para su análisis el paradigma de la estética de lo performativo definido por Fischer-Lichte (D. Vázquez Touriño: ‘La memoria a escena. El “giro performativo” en la representación teatral de la historia mexicana contemporánea’, in: D. Nemrava & J. Locane (eds.): *Experiencias límite en la ficción latinoamericana (Literatura, cine y teatro)*, Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2019: 277–288, p. 277).

¹⁰ J. Guerrero: *Tecnologías del cuerpo. Exhibicionismo y visualidad en América Latina*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2014: 25.

¹¹ J. L. Nancy: *Un pensamiento finito*, Barcelona: Anthropos Editorial, 2002: 39.

Con respecto a la relación con otros cuerpos, Nancy entiende el cuerpo como “todo un corpus de imágenes que pasan de un cuerpo a otro”.¹² Algo semejante observa, desde la perspectiva antropológica, Hans Belting:

el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino [...] como “lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas, aun cuando siempre intente dominarlas. Sin embargo, sus testimonios en imagen demuestran que el cambio es la única continuidad de la que puede disponer. Las imágenes no dejan ninguna duda de cuán voluble es su ser. De ahí que deseche muy pronto las imágenes que ha inventado, cuando da una nueva orientación a las preguntas acerca del mundo y de sí mismo. La incertidumbre acerca de sí mismo genera en el ser humano la propensión a verse como otros, y en imagen.¹³

Belting entiende la historia de la representación humana como la representación del cuerpo, “y al cuerpo se la ha asignado un juego de roles, en tanto portador de un ser social. Aquí radica también la contradicción entre esencia y apariencia, que no sólo se puede encontrar nuevamente entre cuerpo y rol, sino también en el mismo cuerpo”.¹⁴ Las observaciones de Belting sobre la contradicción entre la esencia y la apariencia, entre el cuerpo y el rol, o sobre la escenificación del cuerpo por la imagen, nos llevan a las teorías sobre la estética de lo performativo de Erika Fischer-Lichte. Hallamos paralelos en su análisis de las realizaciones escénicas, concretamente en la tensión entre lo fenoménico del actor, su físico *estar-en-el-mundo* y la interpretación de un personaje.¹⁵ Fischer-Lichte distingue entre un cuerpo que el ser humano puede manipular e instrumentalizar como cualquier objeto, y un sujeto-cuerpo. Así, llegamos a la doble condición: ser-cuerpo y tener-cuerpo, es decir, el cuerpo orgánico/fenoménico (su físico *estar-en el-mundo* del actor/performador) y el cuerpo “semiótico” (decorporizado tras el proceso de la encarnación de un personaje teatral, el que trae a presencia los significados depositados en el texto). Ya desde los años sesenta, las realizaciones escénicas teatrales y del arte de la *performance* con

¹² J. L. Nancy: *Corpus*, Madrid: Arena Libros, S.L., 2003: 85.

¹³ H. Belting: *Antropología de la imagen*, Madrid: Katz Editores, 2007: 14–15.

¹⁴ *Ibid.*: 111.

¹⁵ E. Fischer-Lichte: *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada Editores, S. L., 2011: 157–158.

distintos modos de emplear el cuerpo no lo usan como material controlable, sino que parten de la tensión entre esas dos formas de emplear el cuerpo.¹⁶ Para Fischer-Lichte en el teatro “tener-cuerpo es indisociable de ser-cuerpo”.¹⁷ Según la lógica de las coordinadas planteadas, en el campo de la filosofía, Nancy negaría la primera condición. Analógicamente proponemos vincular este rasgo performativo al concepto nancyano de la *excritura* del cuerpo, es decir, su transgresión y su puesta fuera de texto. Y de allí al texto literario: de este modo, la “escritura” correspondería al cuerpo semiótico descorporizado, en la representación/encarnación de un personaje teatral obedeciendo los significados del texto, mientras que la “excritura” se vincularía al cuerpo orgánico/fenoménico del performer. Si el papel tradicional prefigurado y definido en un texto deja de ser la intención última de la actuación y el cuerpo deja de encarnar significados preexistentes, el actor ya no presta su cuerpo a una mente, sino que actúa nuevamente como mente corporizada (*embodied mind*), haciendo que “la mente aparezca a través de su cuerpo al conferirle capacidad operativa (*agency*) a su cuerpo”.¹⁸ Es decir, el cuerpo mismo se convierte en un actor que ya no domina su cuerpo, no es “un material para la constitución de signos sino que su ‘materia’ se ‘quema’ en y por la actividad del actor y se transforma en energía”.¹⁹ En el campo literario, siguiendo la línea de lo performativo propuesta por Fischer-Lichte en estrecho vínculo con la “excritura”, lo que más nos interesa es la tematización de la relación entre el cuerpo y la obra exhibida en varios niveles de discurso narrativo, incluyendo el nivel extradieгético. Se trata de entidades inseparables y su yuxtaposición llega a ser la condición de la propia existencia del autor/personaje.

El arte y la política desde el cuerpo emancipado en *La comemadre*

En el libro de Larraquy se entrecruzan todas las concepciones planteadas, incluida la tematización de la relación, en este caso violenta, del arte y el cuerpo. *La comemadre* llamó la atención de la crítica por su extravagancia y difícil encajamiento. Abarca dos historias extrañas, libremente relacionadas por indicios y alusiones. Las dos narran la pasión por los cuerpos, tanto vivos como muertos:

¹⁶ *Ibid.*: 168–169.

¹⁷ *Ibid.*: 170.

¹⁸ *Ibid.*: 169.

¹⁹ *Ibid.*: 170.

la primera transcurre a principios del siglo XX en el sanatorio de Temperley, en las afueras de Buenos Aires. A través del protagonista, el doctor Quintana, nos enteramos, entre otras cosas (p. e. la rivalidad entre médicos, la relación con la jefa de enfermeras Menéndez), de un morbosos y colegas desatinado experimento “científico” promovido por el dueño del sanatorio, Mr Allomby, fascinado por la guillotina y su modo de ejecución. Su objetivo es verificar empíricamente la hipótesis de que la cabeza del hombre permanece consciente unos nueve segundos después de ser cortada. Este experimento supone mentir a muchos pacientes para que acepten ser decapitados en un sofisticado conjunto de guillotinas. Para desaparecer la cantidad considerable de cuerpos los médicos proponen usar la comemadre, una planta cuya savia vegetal produce larvas microscópicas capaces de devorar cualquier ser vivo.

La segunda historia del libro se basa en la carta con la que un artista conceptual anónimo responde a una estudiante de la Universidad de Yale que escribe una tesis doctoral sobre él y su obra. En la carta el protagonista cuenta su vida extravagante, desde que fue un niño prodigio, a través de la relación amorosa con Sebastián, bisnieto del doctor Quintana, hasta la decisión de llevar a cabo obras cada vez más polémicas, provocadoras y arriesgadas explotando y *performando* cuerpos o partes de ellos, incluyendo el suyo, hasta convertirse en una celebridad. Su objetivo es subvertir las reglas del arte transgrediendo límites éticos, todo con ayuda de su amigo artista Lucio Lavat, su “doble” a causa del casi idéntico aspecto físico. Las dos partes pueden funcionar independientemente, pero hay varios puentes entre ellas. En la segunda historia, en el nivel metadieético, se completa la biografía del doctor Quintana después del incendio del sanatorio Temperley donde trabajaba y que cierra la primera historia. Este personaje resulta ser el bisabuelo de Sebastián, amante del protagonista de la segunda parte. En el nivel temático, los dos relatos abren cuestiones acerca de valores o límites éticos y morales, en la ciencia y en el arte, respectivamente.

La deconstrucción de la dualidad cuerpo/alma puede reflejarse en la representación/*performance* del cuerpo. Además, el sujeto (el Yo del artista) se funde con el objeto (la obra). La vida (el cuerpo) y la obra vuelven a ser lo mismo. Entonces desaparece la distancia entre una obra de arte y las cosas del mundo, de modo que podemos afirmar: yo soy el arte (lo que equivale al “yo soy el cuerpo de Nancy”). El cuerpo del artista deviene parte de la obra, es decir, en el cuerpo fenoménico, de acuerdo con la teoría sobre lo performativo de Fischer-Lichte:

tengo una mano de cuatro dedos, el quinto se me perdió. Tengo un cuerpo que es mío, y una cabeza de perfil anormal que me costó mucho dinero. Un museo de Copenhague ofrece el doble por plastificarme y exponerme al público cuando muera. Dos asociaciones de derechos humanos de Dinamarca demandan al museo por estimular “una mirada del cuerpo como mercancía”. Un colectivo de lesbianas organiza una sentada en la puerta del museo, en solidaridad con el derecho de ponerle precio a mi cuerpo, como se hace con cualquier objeto de arte.²⁰

El tono paródico del fragmento abre cuestiones fundamentales acerca de la relación entre el arte y el espectáculo en tanto estrategia del mercado en la sociedad de consumo.

La ficción de Larraquy está salpicada por el metadiscurso ficcional sobre el papel del arte contemporáneo que, al final, crea el marco narrativo dentro del cual se establece la tensión entre el protagonista y los códigos de la moral y la ética de la sociedad. Toda la atención de la narración está centrada en distintos aspectos de la corporalidad, partiendo de la deformación y la desmesura corporal del protagonista: “Como tatuado en la frente con un ‘desprécienme’ en letras de cartel soviético, entro a mis diecisiete años con una cabellera de bucles y ciento veinte kilos de peso. [...] Soy hombre, y principalmente soy un gordo odioso”.²¹

De allí su estrategia artística extravagante que consiste en varias exposiciones donde a propósito lleva al extremo la deformidad del cuerpo siguiendo los siguientes objetivos:

Preciso una primera obra que estimule la vulgaridad y la vergüenza ajena. Una performance nazi o antinazi donde un judío auténtico sufra una paliza. La mutilación genital de una africana proyectada en sinfín sobre las paredes de un hospital público [...] Esa vieja voz callada y más esclarecida que la mía me recuerda que ya es tiempo de dar vida al monstruo.²²

Al final, realiza la exposición de un bebé con dos cabezas junto a su padre, la exposición de manos reales de los difuntos, la pierna del artista devorada en vivo

²⁰ E. Fischer-Lichte: *Estética...*, *op.cit.*: 97.

²¹ R. Larraquy: *La comemadre*, *op.cit.*: 100.

²² *Ibid.*: 118–119.

por las larvas de la comemadre, la planta que aparece en el primer relato. Con estas exhibiciones performativas el protagonista llega a lo que Olivares atribuye al arte actual cuya función es “mostrar vergüenzas, las llagas de esta sociedad, un método de autoconocimiento sin duda doloroso. Por eso la incomprensión, la burla, la duda ante lo que es hoy arte y lo que no lo es, y la doble moral al juzgar sus contenidos”.²³

La primera exposición performativa se acerca temáticamente a la experiencia de las decapitaciones de Temperley:

Al otro lado está el padre del bebé tendido boca abajo sobre una cama. Su hijo duerme junto a él. Tienen las cabezas pegadas en el mismo punto por el cual debería asomar la segunda cabeza del bebé, como si se la hubieran extirpado y reemplazado por la del padre. La cama empieza a abrirse en dos mitades hasta que el cuerpo del padre resbala hacia el foso, dejando su cabeza adherida a la del hijo. [...] el truco es sencillo: se adormece al bebé con gas hornalla y se cubre su segunda cabeza con una reproducción en silicona del rostro y el cuerpo de su padre.²⁴

Esta pervivencia simbólica de la cabeza falsa del padre cuestiona indirectamente la ética del experimento “positivista” de la primera historia, parodiando, cien años después, una especie de *reality show*. La exposición revela la doble moral: por un lado, la curiosidad por ver al niño de dos cabezas, por el otro, es clasificada como escandalosa, cumpliendo el propósito inicial del artista. La monstruosidad violenta tiene un efecto mediático, al tiempo que cumple el papel del arte actual, cuya brutalidad pretende, para Olivares, “hacernos asomar al horror de nosotros mismos, de la sociedad en que vivimos y que nosotros mismos hemos construido”.²⁵ El enfoque de las cabezas deformadas toca otra de las grandes paradojas de la sociedad contemporánea: deliberadamente provoca la naturaleza humana de la búsqueda sempiterna de perfección según un modelo común (vinculado a la monstruosidad de la cirugía plástica y trasplante), ridiculizando la perversa curiosidad por lo monstruoso y feo que seduce y repudia a la vez. Jana Leo, en el campo de la fotografía, habla del trabajo del artista como del proceso del autoconocimiento: “Le dejamos al

²³ R. Olivares: ‘La disolución...’, *op.cit.*: 149.

²⁴ R. Larraquy: *La comemadre*, *op.cit.*: 120.

²⁵ R. Olivares: ‘La disolución...’, *op.cit.*: 147.

otro que nos defina a cambio de definirle. Por eso, los retratos que hacemos de otras personas son de alguna manera autorretratos, pues son proyecciones de nosotros en ellos”.²⁶ Sucede entonces el doble efecto: el conocimiento o la exploración de sí mismo a través del arte, formando parte del espectáculo, lo que provoca un efecto autorreflexivo en el espectador, involucrándolo en nuestro caso a formar parte de un espectáculo extravagante y perverso a la vez, es decir, hacer tanto al autor como al espectador parte de la obra. El protagonista da cara al monstruo de su interior, pero necesita compartirlo en su forma más extrema, de acuerdo con la observación de Olivares:

Que al usar la mierda de elefante, construir cuerpos deformes, hacer esculturas que cagan, mostrar el sexo en su vertiente más real, posiblemente lo que busquen es encontrar nuestra vertiente más auténtica, más natural, intentar hacernos despertar con sacudidas eléctricas [...] ante la pasividad social y moral del mundo actual.²⁷

En la exposición de las manos de difuntos titulada “Perón”, movidas por mecanismos técnicos, el mismo protagonista decide automutilarse amputándose un dedo para incorporarlo en la exposición. Se trata de la alusión al famoso episodio histórico del robo de las manos de Perón de su tumba. Siguiendo el mismo destino, el último día de la muestra, alguien roba el dedo al artista. Es un robo simbólico vinculado a la problematización del sujeto, lo que queda confirmado, por ejemplo, por la siguiente frase: “No sé qué cosa de mí se va con mi dedo”.²⁸ Al mismo tiempo, con la alusión a los miembros del cuerpo de Perón y Evita, respectivamente, en tanto reliquias, pasamos inevitablemente a cuestiones de nivel político-religioso, es decir, ético y moral. El sacrificio voluntario y el robo del dedo del artista se convierten irónicamente en un acto simbólico identitario como parte de la historia argentina y sus fracasos.

Los artistas van aún más lejos con su última exposición al sacrificar la pierna de uno de ellos, pero no mediante un efecto digital o un camuflaje similar a la primera exhibición de cabezas, sino con el uso de las larvas de la planta comemadre que devora en vivo la pierna del modelo de la obra exhibida: “Contamos con la idea de una pierna humana auténtica inoculada con larvas de comemadre,

²⁶ J. Leo, in: D. Pérez (ed.): ‘La piel Seca. La fotografía, la realidad, el cuerpo y la muerte’, *La certeza vulnerable: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004: 205–216, p. 213.

²⁷ R. Olivares: ‘La disolución...’, *op.cit.*: 149.

²⁸ R. Larraquy: *La comemadre*, *op.cit.*: 132.

disolviéndose en escena y dejando un residuo negro que bajo un microscopio tiembla de bocas y patitas”.²⁹ El cuadro final es el siguiente:

En el registro en material fílmico de “El pathos cartesiano” se nos ve sentados en la camilla del quirófano. Miramos el ejercicio de Sebastián en su bicicleta fija. Sebastián mira a las larvas de comadreja vaciándole la pierna de adentro hacia fuera en el monitor del microscopio electrónico. Cuando el pie se desprende de la pierna, queda sobre el pedal.³⁰

Meri Torras Francès, en su artículo titulado “El cuerpo ausente”, analiza un caso semejante a partir de las pautas posestructuralistas y de la deconstrucción en las que cualquier texto es analizado como un sistema relacional donde sus integrantes se definen por “aquellos otros signos que están en principio ausentes pero podrían estar (ausencia presente), y cuyo significado de pleno se pospone infinitamente [...] Diseminado en la red intertextual, el significado de un texto nunca se satura, nunca se completa de forma total”.³¹ Con respecto al cuerpo, para Torras Francès este

se dota de su subjetividad en tanto que significante entrecruzado por una red discursiva cultural, que le otorga una individualidad pero, a la vez, lo sujeta (subiecta). La identidad postmetafísica es una identidad que (como el significado de un texto) está en proceso [...], en el hacerse del texto y aparece igualmente falta de un cierre definitivo, de ese significado que sature nuestro yo, de una esencia en definitiva.³²

Torras Francès pone varios ejemplos del arte fotográfico, entre ellos un proyecto de la artista Alexia Wright que denomina “síndrome del miembro fantasma”.³³ En sus fotos aparecen personas con una parte de un miembro del cuerpo amputado (invisible), pero mediante una manipulación digital la autora evoca la sensación de seguirla teniendo. El efecto es ver la mano estirada de

²⁹ *Ibid.*: 140.

³⁰ *Ibid.*: 143.

³¹ M. Torras Francès: ‘El cuerpo ausente. Representaciones corporales en la frontera de una presencia ausente’, *Estudios N° 27*, enero-junio 2012: 107–118, p. 113.

³² *Ibid.*: 113.

³³ *Ibid.*: 117.

una persona sin la parte del brazo. Semejante efecto evocan, por ejemplo, “Los viajeros”, las esculturas “incompletas” del artista Bruno Catalano, un escultor francés de origen siciliano-marroquí cuyo proyecto consiste en la creación de estatuas que dan una ilusión óptica de quedar incompletas.³⁴ En este contexto, Torras Francès habla del cuerpo como del fantasma “que recorre el pensamiento occidental, en la frontera misma de su in/visibilidad, como un juego dinámico de presencias ausentes y ausencias presentes, construido por los códigos que nos posibilitan reconocernos como otro y con el otro”.³⁵

Sin embargo, en última instancia el resultado del proyecto del protagonista de la novela de Larraquy no es dejar un serio legado estético-social-político, es más bien una suerte de proceso de “autoidentidad” del artista frente a la sociedad para llamar la atención o para establecer algún contacto con ella, usando y abusando de su talento y su cuerpo. Entonces, la rebeldía resulta doble. Toda esa serie de experimentos excéntricos con miembros del cuerpo, con cirugía plástica, amputaciones muy afines a la moda finisecular del *body art*, cae en un vacío corporal e ideológico a la vez, gracias a la omnipresente ironía y autoironía. El protagonista, mediante su arte “doblemente subversivo”, ironiza lo que critica y cuestiona el arte alternativo y originalmente subversivo que entra en moda con la posmodernidad (ya institucionalizada) y las teorías de lo poshumano en su expresión artística (ver el arte del australiano Stelarc³⁶, del inglés Neil Harbisson o de la española Moon Ribas, entre otros), sobre todo en los años ochenta y noventa. Su estrategia solitaria y progresiva no parte del discurso filosófico poshumano, ni como parte de una corriente excéntrica:

A los veintidós, reconocido por el Estado como artista universitario, entiendo que las puertas de las que hablaba papá no están en las galerías menores, ni en el boca a boca, ni en los concursos, ni en las becas, sino en el nombre. Mi plan es tatuarlo en la frente de un público popular, ignorado por el mundillo del arte, y hacerlo crecer desde ese margen hacia adentro, hasta el umbral de los consumidores reales. Todos discuten la ética de las imágenes. Lo hacen las señoras frente al último culo de la revista, lamentando su franqueza; los que esgrimen la foto de una falta para defender la

³⁴ Ver la página web del artista en <https://brunocatalano.com/sculpture-bronze/bruno-catalano-bio.php>, (consulta: agosto 2019).

³⁵ M. Torras Francès: ‘El cuerpo...’, *op.cit.*: 118.

³⁶ Ver la página web del artista en <http://www.stelarc.org/projects.php>. (consulta: agosto 2019).

legitimidad de un penal; los nenes que abren un libro de anatomía para ver malformaciones.³⁷

Además, al final de la historia, el protagonista se encierra en su propio marco autorreferencial convirtiendo su cuerpo en parte de su obra: “[...] los del museo de Copenhague me enviaron una carpeta con el proyecto que involucra [...] mi cadáver; si se los vendo (ellos lo llaman ‘donación rentada’) obtengo una pensión vitalicia y puedo ser curador de la sala destinada a exponerme”.³⁸

A modo de conclusión

El objetivo del presente texto fue reflexionar la narrativa argentina a partir del cuerpo humano concebido como espacio del registro (archivo) de representaciones e imágenes o un *corpus*, es decir, todo tipo de corporalidad que problematiza la identidad del ser. Por medio de una selección de obras literarias y el soporte teórico expuesto (Nancy, Fischer-Lichte, Belting) revisamos las visiones y estéticas del discurso narrativo actuales que responden o no al legado de la modernidad y la posmodernidad en el arte y la literatura en relación con el cuerpo. En la literatura argentina hallamos una lista de obras que, desde distintas perspectivas y estilos, tematizan exclusivamente la corporalidad o tratan la existencia humana desde la “carne”. En el caso de *La comemadre*, consideramos que el acto del protagonista de exhibir desde su cuerpo se podría interpretar como una metaforización del concepto nancyano de la *excritura* del cuerpo, su transgresión y su puesta fuera de texto, es decir, la “excritura” que parte del cuerpo orgánico/fenoménico del artista. Como en la *performance*, el cuerpo mismo del protagonista se convierte en un actor que ya no domina su cuerpo. El vínculo corporal entre la obra y su autor en *La comemadre* no oscila directamente en la línea de extradiegética y diegética tal como lo observamos en la narrativa de Arenas o de Sánchez, pero la misma tematización de tal vínculo en el discurso narrativo de Larraquy nos remite directamente al concepto nancyano de la “excritura”.

³⁷ R. Larraquy: *La comemadre*, *op.cit.*: p. 118.

³⁸ *Ibid.*: 144.

En términos generales, esta obra tematiza la representación del cuerpo humano en el sentido de *ens repraesentans*, como un corpus o lugar de imágenes que, según distintas experiencias vitales, toman posesión de sus cuerpos. Examinamos la capacidad del discurso narrativo de tematizar y representar la tensión entre ser-cuerpo y tener-cuerpo (Nancy), entre el cuerpo fenoménico y el cuerpo semiótico (Fischer-Lichte), para observar especialmente cómo es posible narrar los efectos de la excentricidad y extravagancia en la sociedad actual, cómo es posible “estetizar” lo siniestro y lo violento, para enfrentar problemas éticos, estéticos y políticos.

Igualdad / Desigualdad

Recorrido literario por el Chile escindido. Aislamiento, segregación y miedo al Otro en la más reciente narrativa nacional (1965–2015)

Giuseppe Gatti Riccardi
Universidad Guglielmo Marconi
g.gatti@unimarconi.it

Abstract

The purpose of this study is to analyze how the physical, economic, cultural and geosocial distance between citizens causes the emergence of *internal borders* in a deeply hierarchical society such as Chile, evidencing a series of factors that influence the course taken by the national narrative in the period between 1965 and 2015; among them: a) the dynamics of expansion and population growth that have interested the great Chilean cities in the last century; b) the continuous “encounter of differences” and “confrontations between diversities” that has characterized throughout the 20th century the functioning of the social structure in the large cities of the country; c) the diachronic evolution of the literary models of representation of these social dynamics of “challenge to otherness and the changes in the representation of the dynamics of “urban mixophobia”. To analyze those three aspects (literary representation of social interaction’s mechanisms; forms of separation between the alleged “normalized society” and the Other; changes in the fictional description of the imposition of an order to the “chaos of differences”), we will focus on writers who have reflected on this distance and perceived otherness as a potential danger: José Donoso, Jorge Edwards, Diego Muñoz Valenzuela and Andrea Jęftanovic.

Sé que el toque de queda se aproxima y que ciertos monstruos reales se eslizan entre las sombras acá afuera. Pero mi castillo está cerca, mi foso impide su cercanía, mi puente levadizo bajará para acogerme justo a tiempo, mi gente saldrá a recibirme entre vítores y brindis.

(Diego Muñoz Valenzuela, *Lugares secretos*)

1 Para introducir la diferencia: búsqueda del aislamiento y huida de la discriminación en la sociedad chilena y en muestras de su literatura

Existe en las letras chilenas a lo largo de todo el siglo XX una extensa y asentada tradición que se centra en la representación literaria del encuentro con la diferencia y el enfrentamiento con la diversidad. En las páginas que siguen se pretende ensayar un bosquejo interpretativo de la evolución diacrónica experimentada por los modelos literarios de representación de ciertas dinámicas sociales nacionales: se alude aquí a aquellas situaciones de “desafío a la otredad” que las letras chilenas han ostentado a lo largo del tiempo, a partir de la obra de Alberto Blest Gana (1830–1920) y de los grandes narradores naturalistas nacionales, Luis Orrego Luco (1866–1948) y Baldomero Lillo (1867–1923). Para limitar cronológicamente nuestro análisis, se tomará en examen el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XX y los primeros quince años de la nueva centuria.

Puesto que toda modalidad de representación del funcionamiento de la estructura social de un país se apoya en la observación de las contingencias tangibles y una vez asumido que el conjunto de distancias físicas, económicas, culturales y geosociales constituye la causa primera del surgimiento de *fronteras internas*, se propone aquí esbozar un croquis que abarca dos ámbitos de análisis: en primer lugar, reflexionar brevemente sobre las dinámicas de expansión y crecimiento poblacional que se han manifestado en el último siglo en las grandes capitales del continente hispanoamericano y en Santiago de Chile en particular. Y en segundo lugar, describir los mecanismos –no siempre logrados– de imposición de un orden al caos debido a las diferencias, adoptando la postura de Zygmunt Bauman acerca de la ambigüedad ínsita en el deseo social de orden, percibido como “un pretexto, aún si virtuoso, que oculta una misantropía violenta y no hace sino alimentarla. El orden no es otra cosa sino un desesperado intento de imponer uniformidad, regularidad y previsibilidad

al mundo de los seres humanos, que es diversificado, irregular e imprevisible” (2008: 13).

Los procesos de expansión crean áreas de aislamiento en las metrópolis, desatan el caos y después la necesidad de regularlo, demostrando cómo el crecimiento urbano de esta macro-zona continental se ha fundado esencialmente en un reacomodamiento sin pausas, un “reajuste descontrolado” que marca una de las grandes diferencias con lo que aconteció durante la larga etapa de la colonización: si a lo largo del periodo fundacional el proceso de “pensar la ciudad” constituía un momento razonado de elaboración *a priori*, previo al de la edificación concreta del centro urbano, en el último siglo la conformación de los nuevos espacios ciudadanos surgidos en lugar de los anteriores se ha caracterizado por una coincidencia entre el momento del proyecto y el de la construcción. El resultado de esta coincidencia temporal se refleja en la ausencia de una planificación que pueda asegurar el orden del espacio interno: el desarrollo urbano incontrolado ha ido creando “megalópolis inconclusas”, sin un centro neurálgico, sin puntos de referencia (desaparece la cuadrícula y se difumina el concepto mismo de centro, donde se ubicaban el poder civil –el cabildo– y el poder religioso –la iglesia matriz), lo cual obliga al hombre contemporáneo a un proceso de adaptación continua. Si la fase de proyección y la de edificación de los lugares físicos (es decir, de los edificios y los símbolos urbanos) acaban coincidiendo, esta simultaneidad no implica solo una falta de planificación sino que marca también una ruptura de los cánones de habitabilidad y de convivencia entre los pobladores de las distintas áreas urbanas. La consecuencia es la instauración de un diálogo opositivo en el interior de la urbe según una “dialéctica de lo de fuera y lo de dentro [que] se apoya sobre un geometrismo reforzado donde los límites son barreras. [...] y el geometrismo registra intuiciones definitivas” (Bachelard 254).

Si bien la sociedad compacta y tradicional que había caracterizado la historia social chilena a lo largo de todo el siglo XIX y durante las primeras cuatro décadas de la siguiente centuria se componía de clases y grupos sociales muy heterogéneos, sus dinámicas de mutua interrelación se gestaban dentro de un sistema pactado y comúnmente aceptado de normas de convivencia que llevaba a la práctica social el geometrismo espacial al que alude Bachelard. Sin embargo, esta convivencia no ha significado una verdadera ausencia de antagonismo entre los grupos sociales, puesto que la violencia social en sus múltiples manifestaciones existe como

un mecanismo trans-sectorial, infra o transnacional, trans-subjetivo y también trans-histórico, que opera a partir de una vinculación cruzada de intereses, tiempos, agendas y recursos, redefiniendo éticas y estéticas que atraviesan lo social integrando de una manera inédita clases, sexos y razas, creando nuevos universos de referencia simbólica y procesos intensos de resignificación cultural y política (Moraña 182).

Sobre la base de ese orden frágil cuando no efímero, debido precisamente a su “carácter trans-sectorial, infra o transnacional, trans-subjetivo y también trans-histórico”, se fue construyendo durante aquella larga etapa de la historia nacional, prevalentemente en escenarios de tipo urbano, una suerte de “sociedad normalizada”. Ésta –ya en el periodo de entreguerras– empezó a verse amenazada por el fortalecimiento y la toma de conciencia de sí mismo por parte de un bloque humano compacto y ajeno: flujos de inmigrantes (en gran parte procedentes del interior del país), una masa enajenada de personas aisladas que convergían en la ciudad y que, en su conjunto, carecían de todo vínculo con la sociedad normalizada. El hecho de que las difíciles y progresivas experiencias de integración de esta “otra sociedad” no se realizaran en aquellas zonas urbanas tradicionalmente habitadas por los miembros de la que se puede definir como “sociedad preexistente”, ha sido la causa principal (pero no la única) del surgimiento de barriadas ultra-populares en las periferias urbanas, reductos casi exclusivos de esa nueva “sociedad a-nómica”. El desapego entre las dos sociedades, separadas según una rígida estructura jerárquica que impone la diferencia como una condena, remite a los estudios de Bruno Latour, quien sostiene –de forma provocativa– que “la particularidad de los occidentales es haber impuesto por constitución la separación total de los humanos y los no humanos [...] y haber creado así artificialmente el *escándalo de los otros*” (152). Sobre la base del análisis de los efectos de los desplazamientos geográficos (que son la consecuencia de las expectativas de movilidad social y económica) y del *escándalo de los otros* desatado por esas migraciones internas, surge y se consolida en Chile una escritura centrada en la reflexión sobre la distancia, la otredad percibida como enemigo. Una primera base en común entre los cuatro narradores que se han seleccionado para nuestro estudio (José Donoso, Jorge Edwards, Diego Muñoz Valenzuela y Andrea Jeftanovic) es la representación de las dinámicas de “mixofobia urbana” (según la terminología propuesta por Bauman) presentes en la sociedad chilena. Los cuatro escritores elegidos –cada uno a su modo y siguiendo patrones descriptivos y estilísticos que dependen

(o dependieron) de las distintas etapas históricas en que produjeron sus sendas obras de ficción– reproducen en sus textos las maneras en que las barreras fronterizas son erigidas en los espacios metropolitanos para separar la presunta “sociedad normalizada” de la amenaza de lo extraño, y demuestran cómo la consolidación de estas fronteras no es suficiente para eliminar el miedo a lo desconocido. La elección de los textos responde a la necesidad de reflejar, desde las páginas de la ficción, las dos etapas del proceso de crecimiento de las ciudades hispanoamericanas, y de Santiago de Chile en particular, a lo largo de los últimos cuarenta años, es decir, a partir de la década del setenta del siglo XX.

Tanto el texto ficcional de José Donoso como el de Jorge Edwards pueden interpretarse como una suerte de espejo de aquellos procesos de transformación social y topográfica que habían caracterizado la capital chilena en el último cuarto del siglo pasado, cambios marcados por las que Carlos de Mattos define como “nuevas modalidades de expansión metropolitana, como la *suburbanización* y la *poli-centralización*, la fragmentación de su estructura, así como la polarización social y la segregación residencial” (5). A medida que transcurren las décadas no solo aumenta la vulnerabilidad personal sino también la dificultad para alcanzar la integración de la ciudadanía, y se hace más evidente la dinámica de desestructuración de las formas de integración social en el espacio urbano ya vislumbrada por Donoso y Edwards: las ficciones de Diego Muñoz Valenzuela y Andrea Jęftanovic dan cuenta precisamente del surgimiento de esa construcción urbana a la que Lucía Dammert da el nombre de *no-ciudad*, cuyo rasgo idiosincrásico es “la presencia de espacios de confluencia anónimos, que solo permiten un furtivo cruce de miradas entre personas que nunca más se encuentran. Es así como los ciudadanos se convierten en meros elementos de conjunto que se forman y deshacen al azar, y que por ende se convierten en usuarios que mantienen una relación esencialmente contractual” (89).

Desde la perspectiva de las clases burguesas, los miedos debidos al posible contacto con la perturbadora variedad de tipos humanos presentes en la urbe se descargan contra todas aquellas categorías percibidas como “diferentes” y por ende hostiles y amenazantes. Sin embargo, el miedo a la Otredad no se expresa solo a través de un modelo de segregación de base socioeconómica. El presupuesto conceptual común reside sí en establecer distancias y en evitar la contaminación, pero las modalidades de discriminación del Otro van evolucionando a lo largo de las décadas del periodo examinado (1965–2015) hasta desembocar en una exigencia del ser humano de aislamiento y protección no solo física, según el modelo mixofóbico baumaniano: “la mixofobia se manifiesta en el impulso a buscar islas de similitud e igualdad en medio

del mar de la diversidad y la diferencia” (2007: 124). Pero, ¿quiénes son los “sujetos perturbadores”? Y ¿quiénes son los individuos que planifican y buscan el encierro de aquéllos en algún gueto levantado *ad hoc*? Desde una perspectiva sociológica, que se refleja también en lo literario, entraría en esta categoría todo ser humano cuya “irritante extrañeza” puede perjudicar la solidez del asentamiento de la burguesía y del patriciado en los estamentos socio-económico más altos. Esto significa, en primer lugar, que es “subversivo” todo individuo que amenaza con desbaratar las jerarquías consolidadas. Se hace manifiesto, así, que el presupuesto geosocial y cultural de esta percepción generalizada reside en la estructura misma de la sociedad chilena, asentada sobre modelos jerárquicos de tipo casi-estamental, según un orden todavía postfeudal. La impermeabilidad entre clases y la distancia social se mantienen casi sin variaciones a lo largo de las décadas, consolidando una estructura social rígida y almidonada que se ha conservado intacta en el tiempo, en el tránsito de la *sociedad patricia* a la *sociedad burguesa* de la segunda mitad del siglo XIX, hasta la *sociedad masificada* del siglo XX.

En el marco de la producción literaria chilena de la segunda mitad del siglo XX, este trasfondo temático común –que se asoma con mayor o menor intensidad en las páginas de sus intérpretes, dependiendo de las circunstancias históricas, sociales y personales de cada escritor– demuestra cómo la reducción de la distancia jerárquica entre categorías sociales es menos efectiva que en los otros países del Cono Sur. Esta constatación empírica es el punto de arranque de nuestro análisis: tal como se ha adelantado, hemos elegido como muestras representativas de esta tendencia a los siguientes autores: José Donoso (1924–1996, del que se examina una de las cuatro novelas breves incluidas en *Cuatro para Delfina*, de 1982), Jorge Edwards (1931, del que se estudia la novela *El peso de la noche*, de 1967), Diego Muñoz Valenzuela (1956, del que se analiza el cuento “Cruzar la calle”, que primero formó parte de una recopilación de relatos chilenos editada por Danilo Manera y después fue incluido por el propio autor en el volumen *El tiempo del ogro*, que vio la luz en 2017 en Santiago) y Andrea Jęftanovic (1970, de la que se estudia el cuento “La desazón de ser anónimos”, que forma parte del volumen *No aceptes caramelos de extraños*, de 2011).

2 La invasión del Otro como transformación carnavalesca en una *nouvelle* de José Donoso

A lo largo de su dilatada trayectoria como escritor, José Donoso ha intentado llevar a cabo una continua traducción de la ambigüedad social a términos literarios: toda la producción donosiana se estructura como una contradicción entre dos tipologías opuestas de posturas semiológicas; en un extremo se ubica la *semiología del orden*, es decir, el discurso de la unicidad de la identidad y de la sexualidad; el respeto forzoso de los valores familiares y las jerarquías internas; la cohabitación con los límites de clase y los roles pre-escritos de cada capa social.¹ En el otro extremo estaría la *semiología de la transformación*, o sea, el discurso del juego, la lógica del carnaval, que invierte los códigos según el modelo propuesto por Mihail Bakhtin, pues “pendant le carnaval, c’est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même” (123). La ruptura de las barreras sociales surgidas como efecto de la consolidación de hábitos de segregación del Otro pasa, en la obra de Donoso, por una carnavalización de lo real: el carnaval opera una transformación temporal dentro de las estructuras sociales e instituciones culturales, a las que va a renovar dotándolas de otras posibilidades, viéndolas desde otros puntos de vista, sin llegar jamás a instituir un principio o una verdad estables. La obra de Donoso vendría a ser, así, como un espejo que reproduce una cierta expresión

¹ La extensa trayectoria literaria de José Donoso se inaugura, en cuanto a las novelas, con la publicación de *Coronación* (1957), a la que siguen *Este domingo* y *El lugar sin límites* (ambas de 1966). Uno de los textos clave de la ficción donosiana, *El obscuro pájaro de la noche* ve la luz en 1970, y en esa misma década de los setenta se publican también *Tres novelitas burguesas* (1973) y *Casa de campo* (1978). La década siguiente es la más prolífica en términos de producción narrativa, pues Donoso da a la imprenta *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria* (1980), *El jardín de al lado* (1981), *Cuatro para Delfina* (1982) y *La desesperanza* (1986). En los años noventa el autor santiaguino publica *Taratuta/Naturaleza muerta con cachimba* (1990), *Donde van a morir los elefantes* (1995) y *El Mochó* (en edición póstuma de 1997). Finalmente, *Lagartija sin cola* sale, también póstuma, en 2007. En lo que se refiere a la narrativa breve, la cuentística de Donoso es anterior a la producción novelesca y se inaugura ya en los años cincuenta, con la publicación de *Veraneo y otros cuentos*, que ve la luz en Santiago en 1955. El año siguiente, siempre en la capital chilena, se publica el volumen *Dos cuentos*, que contiene «Ana María» y «El hombrecito». En 1960 la Editorial Nacimiento, siempre en Chile, publica *El charleston*, mientras que la catalana Seix Barral publica en Barcelona la recopilación *Cuentos*, en 1971. Finalmente, no se puede cerrar este breve apartado bibliográfico sin mencionar los dos libros de memorias del autor, *Historia personal del boom* (1972) y *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996), textos clave para la comprensión de las dinámicas que dieron lugar a la difusión a nivel planetario de la literatura hispanoamericana, vistas desde dentro.

cultural, produciendo en ella una inversión o una deformación. Lo mismo hace el carnaval, que nunca reproduce la cultura tal como la encuentra, puesto que toda celebración carnavalesca efectúa una de las dos operaciones siguientes: “la inversión, [que] constituye la parodia, y la deformación [que] constituye el grotesco” (Gutiérrez Mouat 28).

Nuestro análisis de la relación existente entre distancia social y carnavalización se centra en la recopilación titulada *Cuatro para Delfina*, que vio la luz en 1982 y que se compone de cuatro novelas cortas: “Sueños de mala muerte”, “Los habitantes de una ruina inconclusa”, “El tiempo perdido” y “Jolie madame”. En particular, en “Los habitantes de una ruina inconclusa” se presenta un orden que se ve amenazado por la intrusión de un *cuerpo ajeno*, cuya diferencia con respecto a la norma quiebra la armonía de la distribución proxémica imperante en un barrio residencial santiaguino; un barrio que es un feudo de la clase adinerada, es decir, una pequeña guarida patricia, hostil a todo tipo de cambio que pueda afectar la estructura económica y social consolidada. El texto está construido sobre la base de una serie de “acciones subversivas” que rompen los esquemas y las barreras asentadas; la primera forma de subversión es representada por la invasión del espacio tradicionalmente burgués: “los vecinos no veían con buenos ojos la aparición de un edificio de departamentos en el barrio donde hasta ahora, por suerte, no existía ninguno, porque en primer lugar obstruiría la vista y, en segundo, porque traería gente inclasificable a esta calle hasta ahora habitada por gente de toda la vida” (Donoso 95). En esta primera fase, el miedo a lo desconocido, a lo inclasificable, se instaura como un rechazo colectivo a esa construcción de hormigón que se define como “vigilante, húmeda, inestable y transitoria” (Donoso 98), y que se opone a las casas estables, refugios sólidos y seguros de la burguesía resguardada. En la anécdota de la fábula donosiana, el edificio se entromete en la intimidad casera de Francisco y Blanca Castillo, una pareja burguesa, puesto que “las ventanas traseras del edificio se abrían justo sobre su jardín, donde el ceibo, por desgracia, no quedaba al lado que debía para ocultar su residencia de la curiosidad de los futuros vecinos” (Donoso 98). La ruptura de la armonía proxémica presente en el barrio residencial es el resultado de una operación de apropiación ideológica del espacio por parte del poder: a partir de las reflexiones sobre el espacio urbano y el espacio social que proporciona Henri Lefebvre, distinguiendo entre *práctica espacial*, *espacios de representación* y *representaciones del espacio*, es posible comprobar cómo la ocupación de un espacio concebido hasta ese momento como “verde público” refleja la ideologización del lugar como efecto del ejercicio de repensar el espacio por parte de los planificadores, los tecnócratas, los urbanistas y los administradores

de la ciudad. Frente al *espacio vivido*, es decir, el de los habitantes y de los usuarios, el texto de Donoso plantea el surgimiento de un *espacio concebido*, que es el “del planificador, el arquitecto y la arquitectura, este espacio que, en forma de lote o porción, les ha sido cedido por el promotor inmobiliario o la autoridad política para que apliquen sobre él su *creatividad*, que no es en realidad sino la sublimación de su plegamiento a los intereses particulares o institucionales del empresario o del político” (Delgado en línea).

En este espacio –que es una representación ideológica vinculada a las relaciones del poder y de producción, y por ende está sometida a un orden que intenta establecer un sistema de signos elaborados intelectualmente– los personajes de la ficción donosiana experimentan el desasosiego por la desestructuración de un escenario urbano edénico en el que actuaban como seres sociales privilegiados (o protegidos). La preocupación por no poderse ocultar de la mirada de los inclasificables y amenazantes (y futuros) vecinos sube –aquí se manifiesta la segunda forma de subversión– debido a que la invasión del espacio tradicionalmente burgués se detiene sorpresivamente: “de pronto, de un día para el otro, la construcción vecina se detuvo. [...] Quedaron los tres pisos de la obra gruesa rezumando humedad, erizados de varillas de fierro que aspiraban a la mayor altura del proyecto completo. [...] Un cascarón de ladrillo y cemento completamente hueco” (Donoso 99). Esta detención de la obra provoca un quiebre: se rompe el atisbo de nuevo orden que estaba a punto de instaurarse (y que a duras penas los habitantes autóctonos estaban preparándose a aceptar o, al menos, a tolerar). A partir del momento en que el riesgo de la invasión del espacio protegido se desvanece, se instaura una relación dialéctica entre la casa de la familia Castillo y el edificio de al lado; el hombre, en particular, se siente atraído por el edificio y entra en él, lo reconoce como un “espacio, que [es] pura pregunta, [y lo compara] con el espacio de su casa, que [es] pura respuesta” (Donoso 100). El edificio que tan radicalmente se aleja de las características de las mansiones burguesas (seguras, cómodas, protectoras) es una *forma inconclusa*, un poliedro vacío y deshabitado, esperando su tiempo y su lugar. La casa de los Castillo, en cambio, está *en su tiempo y en su lugar*, es un espacio lleno de recuerdos y acogedor; es un hogar que invita al refugio, un orden bien concebido, opuesto dialécticamente al edificio inconcluso, que invita al caos.

La tercera forma de subversión que plantea el cuento involucra al elemento humano: la reflexión donosiana no se centra solo en el temor de los vecinos por la presencia de ese “nuevo edificio” ahora inconcluso, sino también en la subversión del orden social establecido, debido a la presencia de otros seres,

que empiezan a instalarse abusivamente en las ruinas abandonadas, creando una suerte de nuevo (des)orden: los habitantes del barrio burgués “habían oído hablar de muchachos como éste [...] hombres polvorientos, trashumantes, solitarios, que recorren el mundo de un extremo al otro de a pie y nadie, ni ellos mismos, saben por qué y para qué lo hacen, tostados por todos los soles, las manos rudas pero no sucias” (Donoso 102). Uno de esos hombres, en particular, empieza a establecer un contacto con la familia Castillo: ese ser desconocido no solo es totalmente diferente a los dos cónyuges, cargado de otras experiencias, lleno de vigor y de espíritu aventurero, sino que maneja un código lingüístico diferente y por ende una cultura enigmática, que se impone como antagónica a la burguesa. La distancia está subrayada por la imposibilidad de encontrar “un terreno común de expresión” y los dos lenguajes se instauran como símbolo de la incomunicación social. La atención que Donoso pone en subrayar la dificultad de comunicación entre los dos bloques antagonistas se debe, en parte, al peso alegórico de la incomunicación lingüística y, en parte, al hecho de que el lenguaje mismo tiene un carácter ambiguo: profana la norma establecida y al mismo tiempo hace la palabra irrefutable, posibilitando a esos extraños seres la capacidad de imprecisar, subvertir, transgredir, es decir, “desestructurar estructuras” estables. En suma, el lenguaje de la Otridad agrede, se expresa de forma violenta, se impone a los hechos, es hostil. La invasión, física y verbal, del Otro provoca un cambio, una permutación en el orden, como una suerte de subversión impuesta desde afuera a la estructura social vigente; es una carnavalización en términos bakhtinianos: “la langue du carnaval est marquée par la logique originale des choses à l’envers, au contraire, des permutations constantes du haut et du bas” (Bakhtin 19). Esta carnavalización “desde afuera” se da por grados: primero el edificio y después los seres que lo van habitando modifican –como invasores– lo que la convención social define como estable, fijo, cerrado. A partir del momento en que la pareja burguesa permite que ese agente extraño penetre en su casa y se adueñe de ella con su violencia expresiva, se realiza el acto de profanación de ese universo sagrado que es el hogar resguardado de la sociedad normalizada. La aceptación del muchacho “a-nómico” en el espacio privado de la casa y la fascinación que su caos provoca, es el acto que abre el portal entre dos mundos irreconciliables: la dialéctica orden/transformación es, en este caso, un mecanismo provocado por un deslumbramiento imprevisto, por un embeleso inesperado cuyo origen parece en principio inexplicable. Esta suerte de encantamiento provoca una doble consecuencia: por una parte, pone en evidencia la adopción por parte de la pareja de vestimentas de pordioseros y la instauración de un cambio de hábitos

en sus quehaceres cotidianos, como en una especie de *camouflage* hacia lo bajo; por otra parte, a pesar de que el edificio está cerrado y en condiciones ruinosas, los dos se aventuran a penetrar en ese mundo vedado para ellos, el cual les atrae y al mismo tiempo repele. La ruptura de las barreras sociales se configura, así, como un deseo de incursionar en un espacio-tiempo sin códigos, utilizando el mismo disfraz de los “subversivos”. No obstante, las máscaras adoptadas no garantizan el éxito del *juego de sustituciones*: en cuanto transgresores de un mundo cuyas leyes desconocen y que pertenece al edificio inconcluso, los Castillo se acercan al ritual de su propia muerte, se exponen a ser juzgados sin derecho a defensa, a perderse en el laberinto de lo inexplicable. Su entrega sin resistencia remite a uno de los rasgos clave de la poética donosiana a la que se aludía al comienzo del presente apartado, es decir, la dificultad para derrumbar un modelo social basado en la *semiología del orden*: los personajes del mundo burgués salen de su espacio ordenado, arriesgan su vida y se ponen en juego motivados por la ilusión (cuya raíz etimológica es *ludere*) de trastocar el orden protector pero (quizás) in-auténtico en que han vivido.

3 Tanteos de evasión y transgresión en la narrativa de Jorge Edwards

El peso de la noche de Jorge Edwards ve la luz en Santiago en 1965: en el plano textual, la exhibición de las sendas trayectorias vitales de dos miembros de la misma distinguida y pudiente familia santiaguina permite al autor la articulación de una novela que no solo “se ocupa de la crisis de la clase alta chilena” (Franco 354), sino que efectúa un buceo en la intimidad del alma de un individuo perteneciente a una cierta clase socioeconómica y cultural, describiendo sus presuntas desviaciones a partir de la revisión crítica de los modos de vida de una aristocracia en decadencia.² La narración se construye en torno a las historias alternadas de dos figuras masculinas: por una parte,

² La edición que se ha utilizado para el presente estudio ha sido revisada por el autor en el año 2000 y publicada en el mismo año por la editorial Tusquets de Barcelona. Todas las citas hacen referencias a esta edición. Limitando nuestro examen a la sola producción novelesca de Edwards, observamos cómo su actividad se inaugura con *El peso de la noche* (cuya primera edición se remonta al 1965), y se extiende hasta nuestros días según el desarrollo siguiente: *Persona non grata* (1973), *Los convidados de piedra* (1978), *El museo de cera* (1981), *La mujer imaginaria* (1985), *El anfitrión* (1988), *El origen del mundo* (1996), *El sueño de la historia* (2000), *El inútil de la familia* (2004), *La casa de Dostoievsky* (2008), *La muerte de Montaigne* (2011).

Francisco, un adolescente silencioso que descubre la sexualidad y los encantos de la literatura, y que intenta salir de su encierro sociocultural sublevándose contra las enseñanzas coartantes de los jesuitas y las categorías éticas impuestas por su familia.³ Por otro lado, el segundo rol protagónico se le asigna a su tío Joaquín, “hombre derrotado por el alcohol y las deudas” (Navascués 643). Para la interpretación del título de la novela, paso esencial –a nuestro juicio– para efectuar una lectura analítica de las dinámicas de representación del mundo que los dos protagonistas habitan, cabría detenerse de manera propedéutica en uno de los rasgos esenciales del treintañero Joaquín: el hombre, que lleva como un estigma la marca del individuo “diferente”, corrompido por los vicios y extraviado, no es solamente un ser incapaz de amoldarse a las hipocresías y debilidades ocultas de la clase social a la que pertenece, sino que –en su predisposición a perderse en los bajos fondos urbanos poblados de prostitutas y borrachos– ejerce todo tipo de esfuerzos por sustraerse a las rigideces de los valores familiares que el estamento de pertenencia le obligaría a respetar. Su deseo de desvincularse de toda atadura que lo mantiene amarrado a los hábitos dinásticos y su interés por conocer otras dimensiones de la sociedad local son bien representados en la descripción de pequeños objetos (en este caso, un pañuelo bordado), restos aislados del peso de la tradición familiar:

La inscripción de las iniciales familiares en el hilo de las sábanas era uno de los últimos lujos de que podía sacar provecho. ¿Provecho? Más bien, la obligación de recordar ese mundo de normas rígidas gobernados por leyes tiránicas de las que, ingenuamente, creía haberse liberado; un mundo que, en un comienzo, no oponía resistencias muy tangibles a los que se alejaban de él, pero que después cerraba sus tentáculos y aplicaba sus sanciones, sin remisión de ninguna especie. Ahí estaba ese mundo, tan real como el cuerpo de María Inés, como los hundimientos de la carne en las nalgas, simbolizado y resumido en esa inscripción, que parecía crecer y presidir sobre la noche. (Edwards 107)

³ Una muestra emblemática de las enseñanzas hipócritas que los jesuitas del colegio transmiten a diario a Francisco aparece al final de la novela, cuando el joven, ya en el umbral de la iglesia donde está a punto de celebrarse el funeral de Misiá Cristina, se ve obligado por su madre a confesarse y reflexiona sobre el sentido mismo de la confesión: “‘Si no se logra un arrepentimiento efectivo, basta el propósito de arrepentirse’, había dicho el padre Fernández. El arrepentimiento no llegaba en ninguna forma. ¿Y en qué consistía el propósito de arrepentirse, sin arrepentimiento?” (Edwards 203).

El sentido simbólico del título, que insiste en el rol de la noche como espacio-tiempo necesario para que el ser humano reciba su cuota nocturna de *panem et circenses*, se completa en el desenlace de la trama: el epígrafe del séptimo y último capítulo reza “El orden social en Chile se mantiene por el peso de la noche”, una afirmación del ministro Diego Portales y Palazuelos (1793–1837) dirigida a caracterizar el sistema plutocrático vigente en Chile: un sistema en el que la abulia de la masa inerte ante el devenir permite el mantenimiento de un orden social que se afirma como una suerte de “orden residual”, ajeno a estímulos externos y a los agentes del cambio, precario, debido a su endeble equilibrio. La inmovilidad de la realidad social chilena que Edwards subraya al rescatar la afirmación de Portales contrasta, sin embargo, con las innovaciones rupturistas que, en el plano literario, la novela plantea: *El peso de la noche* no solo representa un quiebre estético importante con la tradición de la novela realista vigente hasta los años cincuenta en Chile, sino que implica un alejamiento conceptual de su autor de la obra de su tío Joaquín Edwards Bello, mediante el uso del estilo indirecto libre, de los saltos temporales del relato y de la simultaneidad narrativa, separándose de los principios naturalistas e historicistas de su tío y de toda la tradición literaria del medio siglo, acercándose a los terrenos simbólicos del psicoanálisis.

Al ser Jorge Edwards un narrador que –así como recuerda Fernando Aínsa– ha sido siempre “leal a un estilo y a una temática profundamente santiaguina” (159), se aprecia en la novela una delimitación territorial del espacio de la ficción que es funcional a la representación de las distancias sociales y económicas vigentes en la época: el único escenario de la historia es una ciudad de Santiago gris y apesadumbrada, que aparentemente cumple un rol meramente decorativo, de telón de fondo para las vivencias de los personajes de la ficción. Una lectura en profundidad del texto revela, sin embargo, cómo Edwards está inaugurando en un plano literario un patrón de segregación logístico-poblacional que consolida en la ficción la repartición geosocial del territorio capitalino en función del nivel socioeconómico de sus habitantes, y que será un motivo destinado a reaparecer en obras posteriores del mismo autor, como *El museo de cera* (1981), *La mujer imaginaria* (1985) o *Fantasmas de carne y hueso* (1992).

El cruce del río Mapocho en dirección sur-oeste desde las zonas acomodadas del noreste urbano simboliza el tránsito hacia el espacio-tiempo de la perdición; es allí, por ejemplo, donde se ubica el prostíbulo de Irene, la meretriz de la cual Francisco se enamora; así se relata el pasaje a la orilla sur, cruzando uno de los puentes debajo de los cuales se ha establecido una comunidad de pordioseros: “sus paseos lo llevaron a veces a cruzar alguno de los puentes del Mapocho,

a la altura de la estación o del Parque Forestal. Bordeaba el río, observando la actividad misteriosa de los *pelusas* refugiados debajo de las armaduras de hierro de los puentes, y después se internaba por calles apacibles, desconocidas para él” (Edwards 24–25). Cruzar los puentes representa no solo un descenso hacia la dimensión de lo prohibido y el pecado sino también un tránsito metafórico en tanto constituye una forma para sustraerse a las rígidas hipocresías de clase, a la vez que implica para Francisco el “riesgo” del enfrentamiento con un contexto social potencialmente peligroso, cuyo estatus de amenaza latente procede de las frustraciones, los rechazos y las discriminaciones que sus habitantes marginados padecen a diario. Superar las aguas del río, en suma, significa, por un lado, acceder al espacio de la tentación (que permite el alejamiento de las encorsetadas normas impuestas por el conservadurismo familiar), al tiempo que confirma, por otro lado, la existencia de un peligro potencial ligado a las dinámicas de segregación espacial que padecen los habitantes de la “otra orilla”. De ahí que atravesar el puente permite percibir la “sensación de *foraneidad* que se establece en la utilización de los espacios de la ciudad, [que] incluye una mirada negativa y distante frente a lo reconocido como ajeno, percibido muchas veces como atemorizante y violento” (Dammert 93). El burdel mugriento de la zona sur-oeste de la ciudad concede a Francisco una momentánea relajación pero no deja de ser, dentro del tejido urbano capitalino, “una aglomeración espacial [...] que estaría cobrando *malignidad*. Más desprotegidos y relativamente menos conectados que antaño a la vida de la ciudad a través de lazos funcionales, [...] un mismo nivel de segregación espacial afectaría hoy más severamente [a sus moradores]. El llamado ‘efecto gueto’ parece estar abriéndose paso en forma gradual” (Sabatini & Wormald 220).

En el otro extremo, la ciudad que rodea habitualmente a Joaquín es, en cambio, la urbe de los bancos multinacionales, de los edificios de la finanza y las especulaciones bursátiles, de las altas torres-alveares de oficinas que surgen en un centro urbano sumergido en el vaho de la contaminación;⁴ así Joaquín obser-

⁴ La concentración en una zona urbana restringida de los “edificios del poder”, modernas torres acristaladas basadas en el modelo norteamericano, ha sido un elemento constante en la tradición urbanística santiaguina hasta hace pocas décadas, incluyéndose la etapa histórica en que Edwards redactó *El peso de la noche*. Esta concentración determinó una tendencia a la “auto-segregación hacia arriba” que solo en los últimos años está atenuándose; en este sentido, señalan Francisco Sabatini y Guillermo Wormald que “si antes, por razones tanto materiales, simbólicas como de funcionamiento de los mercados del suelo, los proyectos modernos fueron concentrándose en una suerte de cono geográfico con vértice en el Centro y dirección hacia el nor-orienté, ahora ello ha dejado de ser necesario” (248).

va ese fragmento de ciudad, polvoriento, inhóspito y sin embargo, familiar: “en cada descanso entre dos pisos, una ventana se abría sobre la ciudad; las calles roídas durante la jornada por el calor y por el polvo, parecían aletargarse; sus poros de cemento, ahogados en la mugre y los gases de la bencina, se dilataban y respiraban en la cama del crepúsculo” (Edwards 181). A diferencia de su tío Joaquín, cuando el joven Francisco se tambalea entre las dos orillas del Mapocho, su desplazamiento da lugar a una dinámica de contraste entre realidades antagónicas desde el punto de vista socioeconómico, contraste que Edwards retomará, años después, en *El museo de cera* (1981), cuando el Marqués de Villa Rica percibirá la necesidad de franquear la frontera invisible que lo separa de otro mundo posible, y abandonará las máscaras de su ambiente reaccionario para descubrir una nueva forma de plenitud en la orilla sur de la ciudad. Ambos, tanto Francisco en *El peso de la noche* como el Marqués en *El museo de cera*, ambicionan a una huida del “otro lado” para sustraerse a la norma, que es

el reflejo de un dado modelo de orden sobre los comportamientos humanos. La norma indica cómo actuar en modo correcto en una sociedad ordenada, transfiriendo [...] el concepto de orden al lenguaje de las elecciones. La elección de un dado orden circunscribe la gama de los comportamientos tolerados, privilegiando y considerando normales determinados esquemas de conducta y liquidando todos los otros como anormales. Con “anormal” se define el alejamiento del modelo elegido; eso se convierte en “desviación”. (Bauman 2008, 14)

La estructura espacial de Santiago, basada en un “modelo de segregación a gran escala”, no solo ha históricamente favorecido la elección de un “dado orden”, delimitando la gama de los comportamientos tolerados y aceptando como normales solo determinados esquemas de conducta, sino que ha mostrado tradicionalmente un aspecto que *El peso de la noche* refleja con fidelidad: una planificación razonada que “parece estar contribuyendo especialmente hoy a agravar [los problemas de orden social]. La geografía de oportunidades ha pasado a ser una variable crítica de la sobrevivencia de los más pobres bajo el contexto de *precarización* del empleo [...], la inseguridad laboral y una desigualdad social marcada y persistente” (Sabatini & Wormald 220). Lo que es interesante observar es cómo, al regresar al “espacio de la seguridad” de la orilla nor-oriental, las influencias invisibles de los seres humanos que pueblan el otro lado siguen presentes a la distancia: de retorno, franqueado el *limes* simbólico

del río, a las vivencias se sustituye el recuerdo, y este se hace no solo borroso sino monstruosamente irreal, pues los habitantes de la “orilla maldita” pierden simbólicamente sus rasgos humanos y se convierten –en la imaginación exaltada del joven– en fieras agresivas. En el viaje onírico que Francisco cumple, el recuerdo que el joven reelabora, en un estado de casi-vigilia, de su primer acceso al prostíbulo permite vislumbrar en él una asociación mental inconsciente entre pobreza y agresividad; así se describe la transmutación de la mujer destinada a recibir a los clientes del prostíbulo: “la empleada de la casa del otro lado del río era un gato con una boca enorme, redonda, llena de dientes, y a veces la voz de Irene parecía escucharse detrás de un tabique, pero detrás de ese tabique solo había un cuarto con plumeros, tarros y escobas” (Edwards 70). El modelo de segregación urbano santiaguino muestra en estos ejemplos sus fisuras, puesto que franquear el límite representado por el río Mapocho no solo resulta una operación sencilla y realizable a diario, sino que confirma la imposibilidad de desactivar las prácticas de interacción social entre las dos orillas, confirmando una intuición que Henri Lefebvre resume así: “las relaciones sociales continúan ganando en complejidad, multiplicándose, intensificándose, a través de las contradicciones más dolorosas. La forma de lo urbano, su razón suprema, a saber, la simultaneidad y la confluencia no pueden desaparecer. La realidad urbana, en el seno mismo de su dislocación, persiste” (100). Parece viable leer el estado de desorientación y de miedo que las imágenes distorsionadas provocan a la luz de la intensificación de las contradicciones dolorosas a las que alude el filósofo francés: la distorsión monstruosa de los seres de la otra orilla podría, así, interpretarse como una marca característica de la producción narrativa chilena vinculada al ascenso de la *Generación del '50*; de hecho, la literatura originada por esos intelectuales es definida por José Promis con el término “Novela del escepticismo” y pone en evidencia –entre otros rasgos– la tendencia a presentar narradores “marcados por una herida, incapaces de liberarse de las condiciones destructoras que los marcaron. [...] Narradores que contemplan desde una situación de *ajenidad* el mundo que se desenvuelve a su alrededor” (Promis 173). Una *ajenidad* que se intenta desentrañar a través de un discurso semiológico de transformación capaz no solo de derrumbar las fronteras espaciales, sino también de poner en tela de juicio, aunque sea de forma solo temporánea, todo discurso monolítico sobre la unicidad de la identidad subjetiva.

4 Alegoría de la mixofobia de la sociedad normalizada en Diego Muñoz Valenzuela

Se analiza en este tercer apartado el cuento “Cruzar la calle”, texto breve del escritor Diego Muñoz Valenzuela (Constitución, 1956), miembro de la promoción de autores nacidos entre 1950 y 1964, que integran la llamada *Generación de los '80* y que empiezan a afirmarse en el contexto literario nacional en la segunda mitad de dicha década (pensemos en nombres como los de Pía Barros o de Sonia González, entre muchos otros).⁵ Se trata de una generación que no ha vivido las mismas experiencias de la *Generación de los '60* (los *Novísimos*), que incluía a autores nacidos entre 1935 y 1949 y que habían empezado a publicar durante la inquieta y palpitante época de Salvador Allende. Mientras los miembros de la generación de los *Novísimos* vieron, siendo ya adultos, cómo el sistema democrático se derrumbaba bajo la violencia del régimen de Pinochet, los autores de la *Generación de los '60* (y así Muñoz Valenzuela) vivieron el golpe militar cuando aún eran adolescentes y tuvieron que formarse literariamente bajo la dictadura. Por consecuencia, se vieron obligados a construir su propio discurso artístico-literario apoyándose en el uso de metáforas y a “elaborar su escritura de forma casi secreta, en revistas de corta vida, con un lenguaje a menudo sesgado y alusivo, sobreviviendo y reinventando historias en medio de una profunda crisis social y rodeados por un hábitat de represión y miedo,

⁵ La trayectoria literaria de Diego Muñoz Valenzuela permite identificar una triple vertiente de desarrollo: por un lado, la frecuentación del género novelesco se concreta –hasta la fecha– en tres títulos, los primeros dos de los cuales ven la luz en la década del '90 del siglo XX. Se trata de *Todo el amor en sus ojos* (1990) y de *Flores para un cyborg* (1996, novela ganadora del Premio del Consejo Nacional) a las que sigue *Las criaturas del cyborg* publicada en 2010. Una segunda línea creativa (primera en términos cronológicos), en estrecha conexión con la antes mencionada, se vincula con el género de la narrativa breve: este ámbito incluye una asidua y constante frecuentación tanto del cuento clásico, como de la microficción, a la que el escritor se dedica ya a partir de los años de la facultad. Es así que ya en la década del '80 ve la luz la recopilación de cuentos *Nada ha terminado*, a la que siguen *Lugares secretos* (recopilación de cuentos, de 1993), *Ángeles y verdugos* (recopilación de microcuentos, de 2002), *Déjalo ser* (recopilación de cuentos, de 2003), *De monstruos y bellezas* (recopilación de cuentos, 2007), *Microcuentos* (un libro virtual con ilustraciones de Virginia Herrera, 2008), *Las nuevas hadas* (microrrelatos fantásticos, de 2011), *Breviario mínimo* (microrrelatos con ilustraciones de Luisa Rivera, de 2011) y *El tiempo del ogro*, de 2017. Paralelamente a la actividad de creación, Muñoz Valenzuela desempeña un rol activo en la promoción de las nuevas generaciones de cuentistas chilenos: destacan la curatela y la edición, junto con Ramón Díaz Eterovic, de cuatro antologías de cuentística de narradores de su país; se trata de *Contando el cuento* (1986), *La joven narrativa chilena* (1989), *Andar con cuentos* (1992) y *Cuentos en dictadura* (2003).

aislados en un país antes muy abierto al mundo” (Manera 270). El uso obligado de un lenguaje sesgado y alusivo se une en la obra de Muñoz Valenzuela a la continua tensión hacia la reconstrucción alegórica del “hábitat de represión” de aquellos años; en efecto, el primer elemento por destacar en “Cruzar la calle” es la ubicación espacial: los eventos narrados se colocan en el recinto cerrado de un manicomio. Ya a partir de esta primera definición del espacio, es posible establecer una relación dialéctica con otras “comunidades clausuradas de connotación alegórica” de la narrativa chilena del siglo XX y en particular de la producción donosiana (piénsese, por ejemplo, en *La Rinconada* y en la Casa de los ejercicios espirituales de la Chimba, ambas descritas en *El obsceno pájaro de la noche*).

La narración de Muñoz Valenzuela se construye en torno a dos ejes: en primer lugar, el texto se apoya en una estructura alegórica que recupera el uso de la máscara como herramienta clave para llevar adelante una suerte de carnavalización del sistema social, pero de una manera distinta de la que describe Donoso en su *nouvelle*. En segundo lugar, la lectura alegórica que plantea el autor articula también un sistema de oposiciones entre categorías humanas: este sistema, sin embargo, ya no establece barreras fundadas en la distancia socioeconómica, sino que refleja un estado de segregación fundamentado en lógicas de discriminación de naturaleza político-ideológica. Para comprender esta dinámica, cabría detenerse en el análisis de los dos bloques de personajes. La primera agrupación la componen los supuestos “locos”, es decir, un conjunto de hombres que viven encerrados en un centro para enfermos mentales en una ciudad que no se nombra. En el texto los intercambios entre los personajes que habitan este espacio cerrado acontecen a través del uso de apodos: se trata de una modalidad que crea nuevas identidades onomásticas que aluden a personalidades destacadas de la historia y la cultura universal; así, los hombres allí encerrados pierden su identidad patronímica y se convierten en Van Gogh, Fidel, Nureyev, Sandokan, Proudhon, o Descartes. El uso de apodos representa una sustitución que propone un *discurso de impostura*, tal como ocurre en los textos donosianos, pero esta vez la impostura está basada en la adopción de una máscara no física, sino creada a partir de un *trompe-l'oeil* de la identidad. El segundo bloque de personajes debería reflejar la presunta “normalidad”, una sociedad anónima que representa el marco humano silencioso e invisible de la narración: se trata de un contexto social cuyos miembros se encargan de establecer, de forma unívoca y unilateral, las normas que marcan el límite entre la cordura y la dimensión de la locura. No es necesario insistir en que los rasgos esenciales de estos seres remiten, en su modalidad alegórica, a los esgrimidos

por la oligarquía tradicional. Finalmente, la voz que narra la historia es la de un personaje testigo que participa activamente de los eventos ficcionales y que se autodefine “individuo de aspecto de pequeño burgués próspero” (Muñoz Valenzuela 131). Su postura es, pues, casi equidistante de los dos bandos, lo cual debería garantizar al lector una cierta dosis de honestidad en la transmisión de la información.

El texto plantea una revisión de la norma establecida por la “sociedad cuerda”, puesto que el propio narrador nos informa de que uno de los personajes, Roberto, es “de los que va a internarse por sus propios pies y por su propia voluntad. Cuando siente que algo anda mal en su sesera, hace la maleta y cruza la calle” (Valenzuela 129). Hay aquí una inversión lógica que es esencial para la interpretación del cuento: se trata de una alteración de la percepción de la locura; es decir, el ser que se quiere etiquetar como “loco” surge como una figura visionaria, se alza como un ser ultra-sensible y lúcido cuya inspiración ilumina el camino de la sensatez y de la sensibilidad. Ahora bien, si la voz de la locura se aproxima “a la voz del poeta, ambos discursos son afines con un modo de conocimiento en el que el *saber* está ligado a la iluminación: uno y otro ven y dicen lo que los demás no” (Manzoni 18). Es precisamente en este “saber iluminado” donde reside el mensaje del relato: una vez reestablecido el orden democrático después de la larga etapa de la dictadura militar, el peligro para la sociedad del *nomos* reside en que el precario orden social (no está de más recordar que el cuento se ubica cronológicamente a comienzos de los años noventa) pueda ser nuevamente quebrantado por subversivos que es necesario enjaular, debido a su capacidad para ver y sentir con más lucidez. Siguiendo esta lógica, los “locos” vendrían a coincidir con aquellos sectores progresistas partidarios de un nuevo, peligroso cambio social. La creación de barreras de protección, es decir, la necesidad del encierro en el manicomio representaría entonces una alusión alegórica a la defensa y protección preventiva de los privilegios de casta. El compartimento social ubicado en el “afuera normativo”, perteneciente a la “presunta normalidad”, representa el espacio institucionalizado, prescriptivo y autoritario, volcado hacia la preservación de la inmovilidad sociohistórica (tal como ocurre en Donoso, en Edwards y en el teatro realista chileno, por ejemplo, el de Egon Wolff). Su significación remite a la sociedad normalizada y reglamentada que se propone aislar, con el fin de controlarlos, a los potenciales elementos subversivos que contravienen las normas sociales fundadas sobre la jerarquización atávica del sistema sociopolítico nacional. El encierro en el manicomio es una forma de represión que repite, doscientos años más tarde, el esquema del control coercitivo del sujeto peligroso, que se llevó a cabo con

la Revolución industrial, cuando –en palabras de Bauman– las masas “fueron arrancadas de su rígida rutina antigua (la red de interacciones comunales gobernada por el hábito) para ser introducidas a la fuerza en una rígida rutina nueva (la de la fábrica gobernada por el trabajo regulado), donde su represión podía servir mejor a la causa de la emancipación de sus represores” (Bauman 2009: 20–21). En el cuento, la nueva rutina vendría a ser la del manicomio gobernado por un *nomos* que la plantilla de médicos y enfermeros ha establecido para los internados. La finalidad genuina y manifiesta de esos individuos que detentan el poder es la de desmontar toda actitud de antagonismo hacia el sistema, a través del encierro forzoso de los sujetos amenazadores. No obstante, en el texto la acción de despojar de su individualidad a esta categoría humana potencialmente peligrosa pierde de intensidad: las fuerzas armadas (los enfermeros) se encuentran desautorizadas y se demuestran ya incapaces de mantener el orden represivo que había estado vigente en los años de la dictadura. Y sin embargo, pese a la desautorización incipiente, la sociedad normalizada necesita evitar la subversión-carnavalización del sistema. La *ceremonia de las máscaras* se percibe, desde el Poder, como una amenaza porque refleja una suerte de “capacidad de revivir”, que lleva a su vez a la posible definición de estrategias de reescritura y de reconstrucción de lo real a través de narraciones alternativas. Y esto ocurre porque “la *capacidad de revivir* se hace posible a partir de narraciones y re-narraciones que marcan la historicidad de la acción que nos interesa interpretar, y que a la vez nos permiten rescatar, a través de la imaginación, el pasado como potencialidad” (Herlinghaus 155). Impedir la carnavalización del sistema social significa entonces, para el bloque de los represores, ponerse (y lograr) dos objetivos: por un lado, impedir todo tipo de elaboración de narraciones alternativas (las re-narraciones a las que alude Herlinghaus), es decir, toda forma de estallido violento, en el marco de la estructura social que sigue el *nomos*, de parte de sus miembros “a-nómicos”. Eso, para bloquear de antemano cualquier mecanismo de sublevación violenta, puesto que “la violencia implementa formas extremas de socialización intergrupala, funciona dentro de lógicas que el *status quo* no puede absorber, ni resolver, ni comprender. Redefine ideas de lealtad grupal, de éxito, poder y valor personal, creando una adecuación *otra* entre medios y fines” (Moraña 182–183). El segundo objetivo es una mera consecuencia del primero, es decir, se trata de estorbar todo proceso que lleve a la redefinición de ideas de lealtad grupal que creen una adecuación *otra, incomprensible y alternativa* entre medios y fines: para conseguir este objetivo, es necesario evitar que fuera del espacio cercado del manicomio se desarrolle una transformación estructural subversiva que modifique lo que la convención define como estable, fijo y pre-

ordenado. Y esto se logra con el encierro del sujeto “a-nómico” en estructuras cerradas y cercadas. La manera que los habitantes del espacio cerrado tienen para sustraerse a este control es la adopción del juego: tal como se ha adelantado, se trata de un proceso que multiplica al sujeto y que permite trasvases entre sus máscaras, que es precisamente lo que ocurre en el pasaje del nombre al apodo. Se hace posible conceptualizar el juego como un lenguaje simbólico: el ser humano (el presunto “loco”) accede a una modalidad de poder simbólico que le consente actuar en un espacio de libertad paralela. Esta “libertad del juego” es ejercida dentro de un sistema de control que concede –a la manera de los carnavales medievales– reductos espacio-temporales limitados y controlados, para el ejercicio de las sustituciones lúdicas. La ceremonia de los locos que se describe en “Cruzar la calle” es la que refleja un carnaval *inofensivo*, de rasgos *defensivos*: resulta *inofensivo* por su mismo carácter lúdico, puesto que “el carnaval no constituye una transgresión cultural, sino solo un jugar a la subversión” (Gutiérrez Mouat 32); y es también *defensivo* porque protege (durante un tiempo variable) a sus protagonistas del espacio prescriptivo autoritario de la sociedad normalizada. A su vez, la sociedad del *nomos* se protege del peligro del Otro encerrándolo en estructuras que remiten a modernos panópticos; y el Otro a-nómico se protege del autoritarismo represivo defendiéndose a través del juego de las máscaras/apodos. En fin, en el texto se hace patente la idea del carácter perverso del Poder que es aún más aplastante cuando se declara “permisivo” (se les permite jugar): la represión se ha vuelto ubicua, invisible, y la única forma de protegerse es el juego inofensivo (que puede incluso leerse como una alusión sutil a la sociedad hedonista y consumista del capitalismo tardío).

5 Fantasías y satisfacción parcial en los dos lados del cristal: un cuento de Andrea Jeftanovic

En esta cuarta sección se centra la atención en el volumen de relatos que Andrea Jeftanovic ha publicado en 2011 bajo el título de *No aceptes caramelos de extraños*.⁶ Se trata de una recopilación que incluye once cuentos marcados en su

⁶ La bibliografía de Andrea Jeftanovic incluye tanto novelas como recopilaciones de cuentos, ensayos y entrevistas; en el marco del primer conjunto se recuerdan *Escenario de guerra* (2000) y *Geografía de la lengua* (2007). En cuanto a los libros de relatos, en 2006 ve la luz *Monólogos en fuga*, al que sigue, en 2015, el volumen *No aceptes caramelos de extraños*, al que pertenece el relato que se presenta en estas páginas. En 2009 había salido el libro de entrevistas y testimonios titulado *Conversaciones con Isidora Aguirre*, que había precedido el ensayo *Hablan los hijos*, de

mayoría por una prosa que reflexiona sobre la ambigüedad que se oculta detrás de toda relación humana marcada por la distancia. Nuestro análisis se concentra, en particular, en el cuento “La desazón de ser anónimos”, un texto en el que el proceso de construcción y destrucción de barreras que separan a los dos protagonistas ya no se apoya en los patrones de segregación logístico-poblacional que habían caracterizado las ficciones de Donoso y Edwards. Jeftanovic se aleja de los moldes narrativos centrados en reflejar la repartición geosocial de los grandes centros urbanos chilenos en función del nivel socioeconómico de sus habitantes y construye, en cambio, un hilo narrativo en que la edificación de barreras está casi totalmente desvinculada de los enfrentamientos dicotómicos de carácter económico y social de la narrativa de la generación anterior. En una ciudad de altos edificios acristalados, un hombre y una mujer, ambos jóvenes, ambos asomados a las ventanas de sus sendos pisos ubicados en dos edificios enfrentados, inauguran un juego de miradas que pronto se vuelve un ejercicio de seducción mutua. El marco social en el que tiene lugar este “encuentro a distancia” es el de una ciudad en que cada ser humano representa una entidad autónoma y aislada, cuya identidad acaba desligada de toda red de integración: el escenario de la trama coincide con el de una “ciudad *fractal* o *fragmentada* que supone que aquello que debería tener un funcionamiento global ha estallado en múltiples unidades; es decir, no existe una unificación del conjunto urbano. Peor aún, sumado a la carencia de unión territorial, se evidencia una falta de sentido de identidad que integre a aquellos que habitan la ciudad” (Dammert 89). En este contexto de aislamiento, la práctica de seducción se convierte en una verdadera conducta de voyeurismo activo en que ambos protagonistas participan del progresivo desaparecer de todo freno:

Nos quedamos paralizados, mirándonos fijamente. La oscuridad de esa noche cortada por la luz de nuestros dormitorios. No sabía qué hacer mientras tú movías los labios en un críptico llamado. En un movimiento seco te despojas de la toalla, das un paso hacia adelante, quedado a unos centímetros del ventanal. Yo hice lo mismo. Antes que nada, nos reconocimos. Tu cuerpo bosquejado en líneas, achurado con luces y sombras. A la lejanía, tu cuerpo flamea. Es incómodo sentir que me investigas con curiosidad; imaginar que intentas, al igual que yo, memorizar las formas. (Jeftanovic 82)

2011. Finalmente, en 2016 se publica en Barcelona el volumen de crónicas ficcionales *Destinos errantes*.

En un momento, los amantes a distancia llegan a masturbarse el uno enfrente de la otra, posiblemente a la vista de los vecinos, casi como en una representación teatral. Separados por la doble barrera del cristal de la ventana y de los metros cúbicos de aire que dividen los dos edificios, ambos jóvenes muestran una suerte de satisfacción narcisista, y no debería aquí entenderse el adjetivo “narcisista” en el sentido negativo, sino como término clínico vinculado con el miedo. La distancia física entre los dos permite el disfrute de una satisfacción incompleta pero a la vez perfecta. La perfección paradójica que se anida en los gestos de ambos reside en un sentir íntimo que remite a un modelo por el que el individuo lleva a cabo una suerte de ejercicio autoerótico (“me hago solo/a lo que me gusta”). Y experimenta un estado de ardor sensual no a través del contacto con el otro cuerpo, sino por el hecho de sentirse observado. Lo que excita a cada uno de los dos actores –separados en el espacio e incommunicados en el plano acústico– es la mirada del otro, como si la fuente verdadera de la excitación estuviera en verse reflejado/a en los gestos del *Alter*. La actitud de ambos frente a este estímulo visual posibilita la aplicación a los dos amantes virtuales del modelo lacaniano del estadio de espejo: sostenía Jacques Lacan que los niños pequeños, cuando todavía no manejan bien sus propios cuerpos y no tienen la sensación de integridad vinculada con el autodomínio de funciones motrices y fisiológicas, ceden ante la ilusión de la integridad que ofrece la propia imagen en el espejo. Podríamos así preguntarnos si no serían acaso los amantes del cuento como espejos la una para el otro: la mirada del Otro vendría a ser algo que protege y salva de la fragmentación de la propia vida, como una contemplación especular que da coherencia.⁷

Los dos protagonistas no pueden hablarse ni oírse, se encuentran en los lados opuestos del cristal, no hay contacto táctil entre ellos: es precisamente esta ausencia del tacto y de la comunicación lo que provoca su insana satisfacción, pues cada uno encerrado en su reducto, no vive la experiencia de una posible decepción, sabe que no habrá dolor, como ocurre en cambio en todo “amor líquido”. Tanto el hombre como la mujer están libres de crearse sus respectivas imágenes, fantasearse mutuamente, imaginar la vida del otro/a siguiendo las pautas de su propia imaginación: “¿Tienes una nueva cicatriz en la espalda baja? ¿Qué pasó entre la espalda y los glúteos? ¿Una enfermedad grave o un accidente de infancia? [...] La verdad, nunca nos hemos invadido preguntándonos cosas

⁷ Para profundizar en el modelo lacaniano al que se acaba de aludir, se sugiere la lectura de “El estado del espejo como formador de la función del yo, tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en Jacques Lacan, *Escritos I*, México, Siglo XXI, 2009, pp. 99–105.

desde el balcón. No sé tu nombre ni tu edad, lo que haces o cómo hueles [...]. Sé que me perteneces, que existes una vez al mes, y que es eso o nada” (Jeftanovic 87). Inmediatamente después de esta reflexión del protagonista masculino, tiene lugar un momento de ruptura en el texto que coincide con la decisión del hombre de actuar de forma diferente, cuando sintió que “había algo especial, distinto” y comenzó a “hacer unas señas desesperadas” a su compañera del otro lado de la barrera de cristal: se trata de un gesto espontáneo, como si uno de los dos actores del ceremonial quisiera salirse del ritual, alejarse del esquema que se había ido consolidando entre ambos a lo largo de los meses. La reacción de la mujer, sin embargo, refleja su “miedo a revelarse”: la joven corre la cortina. Lo que es importante observar es que en este gesto de cierre no se vislumbra solo “el miedo a revelarse”, sino también el temor a aceptar la que podríamos definir como “la otredad del otro”: antes el hombre se limitaba a repetir los gestos de ella, ahora improvisa algo espontáneamente, es decir, algo suyo, propio. Ante un gesto espontáneo que quiebra lo tácitamente pactado, la actitud de la mujer remite a un modelo humano que busca un viaje de autoexploración concebido y emprendido individualmente: romper los esquemas significaría, en cambio, someterse al riesgo de mostrarse, al peligro de exponerse al Otro, y esto conllevaría a su vez doblarse a la contingencia de lo imprevisto, es decir, a la inseguridad de lo incontrolable. En este sentido, la postura de ambos personajes remite al temor de la propia exposición, un estado que provoca inseguridad y expone al riesgo de probar vergüenza por como uno/a es, según un modelo que Nancy McWilliams resume así: “What narcissistic people of all appearances have in common is an inner sense of and/or terror of, insufficiency, shame, weakness and inferiority” (179). Toda la estructura narrativa del cuento está pensada para representar a dos seres humanos que plantean una suerte de secesión voluntaria, en que el placer se asocia ineludiblemente a la exigencia de no someter sus fantasías eróticas a la prueba de un encuentro real. Los dos jóvenes son como dos “seres fugados”, según la terminología de Bauman, es decir, dos sujetos

ávidos de la compañía de otros huidos como ellos. [...]. El único atractivo del exilio auto-elegido es la ausencia de compromisos, y en particular de compromisos a largo plazo del tipo que limita la libertad de movimientos en una comunidad con su confusa intimidad. Una vez que los compromisos son reemplazados por encuentros fugaces, por pausas hasta nuevo aviso o de una noche (o un día), uno puede suprimir del cálculo los efectos que las propias acciones pueden tener en la vida de otros. (2009: 47)

El exilio auto-elegido que delinea Jeftanovic ya no es el de las comunidades cerradas estrechamente vigiladas por guardas u otros medios defensivos que describía Donoso en textos como *Casa de campo* (piénsese en las altas rejas que rodean la mansión) o en “Los habitantes de una ruina inconclusa”, o que remite a las mansiones señoriales de la burguesía de Edwards, o al manicomio de Muñoz Valenzuela. Sin embargo, la narración propone en su desenlace una verdadera vuelta de tuerca: en la escena final la joven mujer aparece en la puerta del apartamento del narrador. Desde su lado de la frontera, la joven percibe la seducción de otra vida alternativa, en que ponerse en juego: el momento del encuentro no es solo un instante necesario para el suspenso narrativo, sino el punto de ruptura en que la distancia se anula y se hace posible la transgresión, porque es ahí cuando por fin aparece el Otro, como cuerpo, como materia sólida, con todo el peso de su otredad. Y ese Otro/a es en realidad un desconocido, un ser anónimo que al mismo tiempo está hecho de carne y hueso (recuérdese que el narrador había confesado desconocer hasta ese momento el olor de la mujer). La ruptura de las barreras de protección destruye a los seres humanos asépticos y crea dos individuos concretos, tangibles, que pueden incluso provocar desazón.

No es secundario observar cómo el detonante del paso hacia el Otro que da la mujer es un evento trágico: un vecino se suicida lanzándose del undécimo piso. Este gesto extremo que anticipa el momento de la ruptura de las barreras puede interpretarse como el empuje que lleva a romper la condición de encierro, como si hubiera aparecido –en el espacio que separa a los dos protagonistas– un miedo más grande al miedo a la otredad. Tal como ocurre en el conocido microrrelato de Gabriel García Márquez, “El drama del desencantado”, en que el suicida –en los breves instantes antes de reventarse contra el pavimento de la calle– cambia por completo su concepción del mundo y llega a la conclusión de que aquella vida que abandonaba para siempre valía la pena de ser vivida, del mismo modo, los dos amantes de “La desazón de ser anónimos”, parecen llegar a una conclusión parecida. Solo que lo logran a tiempo. Ambos sienten que la Otredad merece ser no solo admitida, sino también tocada y hasta vivida.

6 A manera de breve conclusión

En la aceptación de la necesidad de involucrarse que se describe en “La desazón de ser anónimos” se refleja una modalidad de interacción social que enlaza

con la producción teatral chilena del siglo XX y que remite, en particular, al modelo *máscara-rostro* del ya mencionado dramaturgo santiaguino Egon Wolff (1926–2016): se trata de una búsqueda basada en un esquema dual, en el que la *máscara* representa la cara pública, exterior y superficial del ser humano, una “protección necesaria” que el sujeto utiliza cuando se enfrenta a la sociedad: es la cara que exhibe en su espacio tradicionalmente burgués la “gente de toda la vida” a la que alude Donoso; es el rostro que muestran los habitantes de las zonas acomodadas del noreste urbano santiaguino, descritos por Edwards como seres cautivos de sus anquilosadas hipocresías de clase; es la sociedad del *nomos* que esboza Muñoz Valenzuela, cuyos miembros se protegen del peligro del Otro encerrándolo en espacios prescriptivos autoritarios; es, finalmente, el conjunto de juegos de espejos que involucra a un Otro que atrae y da miedo al mismo tiempo, como en el caso del cuento de Jeftanovic.

Frente a la exterioridad de la *máscara*, el *rostro* coincide con la interioridad auténtica del ser y representa su verdadera e íntima personalidad, sus deseos más ocultos. Los textos de Donoso, Edwards, Muñoz Valenzuela y Jeftanovic, así como el conjunto de la producción teatral de Wolff, proponen una indagación, en el plano artístico, que se impone llevar al plano textual la representación de un despojo: son narraciones que plantean al lector un procedimiento mediante el cual una cierta categoría de personajes abandona la *máscara* (su cara oficial, cargada de apariencia, pero también de miedos) para alcanzar la progresiva revelación de la cara verdadera que se oculta debajo del simulacro (los íntimos deseos que rompen la barrera del miedo). La búsqueda de ese abandono –a veces exitoso, otras frustrado– se lleva a cabo en contextos socioculturales cambiantes: las barreras sociales claramente definidas que se describen en el texto de Donoso (dominado por la desestructuración de un escenario social privilegiado y carcomido) y en el de Edwards (donde el cultivo de la *ajenidad* pone en tela de juicio los discursos monolíticos sobre la unicidad de la subjetividad) sufren una difuminación paulatina. Los puntos de inflexión de este proceso se encuentran primero en el relato de Muñoz Valenzuela (donde la lectura alegórica construye un sistema de oposiciones que no establece un *limes* fundado en la distancia socioeconómica, sino en lógicas discriminatorias de carácter político-ideológico) y acaban confirmándose en el cuento de Jeftanovich, donde la mirada del Otro se constituye en ancla de salvación para el *yo*, como una mirada especular pero ya no antagónica.

Bibliografía

- Aínsa, Fernando (2006): *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. Madrid: Iberoamericana.
- Bachelard, Gaston (2006): *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bakhtin, Mihail (1970): *L'ouvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen age et sous la renaissance*. Paris: Gallimard.
- Bauman, Zygmunt (2007): *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets.
- Bauman, Zygmunt (2008): "Questioni sociali e repressione penale". En: AA.VV. *Il muro del benessere*. Milano: Feltrinelli. 13–31.
- Bauman, Zygmunt (2009): *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI.
- Dammert, Lucía (2004): ¿Ciudad sin ciudadanos? Fragmentación, segregación y temor en Santiago. *Revista Eure* XXX/91: 87–96.
- Delgado, Manuel (2013): El espacio público como representación. Espacio urbano y espacio social en Henri Lefèbvre. Conferencia en la *Ordem dos arquitectos de Oporto*, 15 de mayo de 2013.
- Donoso, José (1982): *Cuatro para Delfina*. Barcelona: Seix Barral.
- Edwards, Jorge (2000): *El peso de la noche*. Barcelona: Tusquets.
- Franco, Jean (2012): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel.
- Gutiérrez Mouat Ricardo (1983): *José Donoso: impostura e impostación. La modelización lúdica y carnavalesca de una producción literaria*. Gaithersburg: Ediciones Hispamérica.
- Herlinghaus, Hermann (2004): *Renarración y descentramiento. Mapas alternativos de la imaginación en América latina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Jeftanovic, Andrea (2011): *No aceptes caramelos de extraños*. Barcelona: Editorial Comba.
- Latour, Bruno (2012): *Nunca fuimos modernos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Lefebvre, Henri (1978): *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- Manera, Danilo (2006): *Cuentos chilenos. Una antología*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Manzoni, Celina (2003): *La fugitiva contemporaneidad. Narrativa latinoamericana 1990–2000*. Buenos Aires: Corregidor.
- Mattos de, Carlos (2004): *Santiago en la globalización. ¿Una nueva ciudad?*. Santiago de Chile: Ediciones Sur-Eure libros.

- McWilliams, Nancy (2011): *Psychoanalytical Diagnosis*. New York: The Guilford Press.
- Moraña, Mabel (2010): *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Muñoz Valenzuela, Diego (2006): "Cruzar la calle". En: Danilo Manera (ed.) *Cuentos chilenos. Una antología*. Madrid: Ediciones Siruela. 129–135.
- Navascués, Javier de (2007): *Manual de literatura hispanoamericana VI. La época contemporánea: prosa*. Pamplona: Cénlit Ediciones.
- Promis, José (1993): *La novela chilena del último siglo*. Santiago de Chile: Editorial La Noria.
- Sabatini, Francisco & Guillermo Wormald (2008): Santiago de Chile bajo la nueva economía (1980–2000). En: Alejandro Portes, Bryan Roberts & Alejandro Grimson (eds.) *Ciudades latinoamericanas. Un análisis comparativo en el umbral del nuevo siglo*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

La desigualdad cultural en cuestión (con una ilustración en *Basura* de Hector Abad Faciolince)

Ilinca Ilian
Universidad de Oeste de Timisoara
ilincasn@gmail.com

Abstract

This article proposes a reflection on the theme of cultural inequality, studied in the field of sociology by Bourdieu, which we will try to link with the debates about the criteria of distinction between “good” and “bad” literature. In the first instance we will talk about the aporia to which the policies of the decades between 1970–2000 aimed at cultural democratization led, making use of the studies carried out by Modesto Gayo in several Spanish-speaking countries. We will then refer to the mutual interfusion between the cultural field and the market as well as the destabilizing effect on the literary canon caused by the culturalist and deconstructivist paradigm in literary criticism. We will briefly call into question the capacity of the Internet to produce real cultural equality and finally analyze the novel *Basura* (2000) by the Colombian writer Héctor Abad Faciolince as a literary reflection on the value of literature in the world today.

1 Introducción

El estudio y las teorías de la alteridad han ocupado un lugar destacado en la reflexión de las últimas décadas sobre el fondo del surgimiento de nuevos tipos de xenofobia, más virulentas o más insidiosas, en un mundo que ha alcanzado cierta abundancia material y que está abocado a una mundialización de las prácticas de vida occidental. A principios de los años noventa, sobre el fondo de los cambios radicales en la configuración política del mundo, el psicoanalista Marc Guillaume en su diálogo con el filósofo Jean Baudrillard argumentaban la idea de que, de forma paradójica, en el mundo posmoderno la verdadera

escasez la representa la alteridad. Al desaparecer el enfrentamiento simbólico, regulado por la religión, los ritos y los tabúes, la relación con el otro se vuelve difusa.¹ Por su parte, Dany Robert Dufour señalaba una deserción similar de la alteridad en la actual etapa posmoderna, pero sus planteos se inscribían en una reflexión filosófica de mayor alcance: dado que el sujeto (*sub-jectus*) no tiene existencia por sí mismo, sino que la tiene mediante un Otro al que las sucesivas ontologías han nombrado de forma diferente (la Naturaleza, las Ideas, Dios, el Proletariado, la Raza, el ser etc.), resulta que la lucha por la autonomía de este Otro simbólico ha desembocado en una situación inédita, esto es la propia pérdida del punto de apoyo dado al sujeto para que sus discursos reposen en un fundamento. Según Dufour, la modernidad todavía tenía un Otro simbólico, aunque él era movedizo y siempre cuestionado a través de un ininterrumpido juego con referencias que competían e incluso entraban en conflicto; en cambio, en la posmodernidad los distintos Otros de la modernidad todavía existen, pero ninguno tiene el prestigio necesario para imponerse (2001: 9).

Los fenómenos como el pandillismo, el sectarismo, la adicción y la violencia más cruda (matanzas aparentemente gratuitas en las escuelas, en los clubes o en los espacios urbanos) se deben, dice Dufour, a la ausencia de un Otro fuerte, siendo estos fenómenos unos mecanismos de suplantar la pérdida bien por la delegación del sujeto en una persona colectiva (la pandilla o la secta), bien por la esclavitud consentida ante un objeto que no pertenece al orden del deseo sino al de la necesidad (la adicción), o por fin por la autoadjudicación de los signos de omnipotencia con respecto a los demás, lo que corresponde a una fantasmal identificación con el Otro ausente. Retengamos, para los fines de esta discusión, la observación de Dufour sobre el hecho de que “lo que llamamos educación nunca fue otra cosa que lo institucionalmente establecido con vista al tipo de sometimiento [al Otro] que se quiere inducir para producir sujetos” (2001: 8).

Las observaciones que siguen parten de una pregunta que todos los profesores de literatura nos hacemos cuando notamos que nos dirigimos a un público

¹ Los pensadores franceses pensaban en la alteridad radical, la que no se puede de ninguna forma asimilar, coincidiendo en la concepción sobre una otredad ordinaria, o sea asimilable y comprensible, que está en continua negociación con los modelos de las identidades dominantes. Sus planteos giraban alrededor de la idea de que el posmodernismo se caracteriza, entre otras, por la tendencia a transformar la alteridad radical en alteridad ordinaria, si bien algunos restos del primer tipo queda aún vigente, bajo una forma espectral, en los fenómenos como la delincuencia, la toxicomanía, la relación con los inmigrantes portadores de unos fragmentos ónticos no asimilables, el terrorismo o los productos desconcertantes de la tecnología en el campo de la genética o la inteligencia artificial.

para el cual el concepto de “cultura general” se ha vuelto difuso y observamos un desapego cada vez más acusado con respecto a la lectura paciente y reflexiva: ¿en qué medida nuestro saber puede contribuir a crear unos ciudadanos más inteligentes y felices y una sociedad más buena? La pregunta que acabo de formular encubre otra, más particular: ¿nuestros alumnos estarán provistos de los utensilios capaces de pertrecharlos de un saber que inculque a otros (sus futuros alumnos / lectores / clientes) la fe en los beneficios de la cultura para el alcance de los objetivos de sus vidas? O sea, de forma más específica aún: ¿sirve leer libros buenos, ir al teatro, ver obras expuestas en museos y galerías, o esto es simplemente un pasatiempo elegido por un afán de distinción que, en una sociedad marcada por el utilitarismo a ultranza, no pasa de ser una idiosincrasia adiáfora, o sea ni buena ni mala desde el punto de vista ético?

Hay varios fenómenos que se pueden enumerar a fin ir desagregando estas cuestiones. Primero, no se trata ni de repetir las manidas loas a la cultura como portadora de las conquistas más altas del espíritu ni de lamentar el declive de las carreras de humanidades. Tampoco se trata de aceptar totalmente la concepción de Josefina Ludmer de que entramos en la etapa de la postautonomía de la literatura (2010: 151–158), porque esta no es todavía completa,² pero sí de reflexionar sobre el hecho de que en la actual época de pragmatismo, relativismo y mercantilismo “aparecen nuevos modos de leer” (157) cuyos trazos merecen ser pensados. Lo que propongo pues aquí es reflexionar sobre las desigualdades culturales, que observamos en la práctica docente misma, donde el número elevado de alumnos que apenas son capaces de leer de forma crítica está compensado por la presencia de unos pocos lectores brillantes, y sobre el funcionamiento del espacio de la lectura y de la crítica en ausencia, como decía Dufour, de un Otro regulador.

En una primera instancia hablaremos de las aporías a las que llevaron las políticas de las décadas pasadas encaminadas a la democratización cultural, que si bien, por razones internas, fracasaron, no obstante siguen rondando como fantasmas en la práctica educativa, lo que obliga a mencionar el tema de los consumos culturales sociales y de las repercusiones que tienen las desigualdades sociales sobre las necesidades culturales. Nos referiremos luego a la compenetración del campo cultural con el del mercado así como a las crisis

² Con razón, Miguel Dalmaroni le replica a Ludmer que sus materiales sobre los cuales trabaja en *Aquí América Latina*, donde expone el tema de la postautonomía provienen del centro del canon y están previamente “valorados” en el campo (semi)autónomo de la literatura (citado por Topuzian 2013: 321).

determinadas por la imposición del paradigma culturalista y deconstructivista en la crítica literaria, las cuales desembocan en igual medida en la confusión de un público que busca adquirir capital cultural a través del consumo de la “buena literatura”. Tras rozar tangencialmente el tema de la “utilidad” de la literatura, nos ocuparemos brevemente de la capacidad de Internet de producir una igualdad cultural real. Todas estas temáticas, abordadas con un asumido esquematismo en este espacio, se despliegan aquí para señalar la dificultad en la actualidad de distinguir entre las “buenas” y las “malas” obras, ya que tal jerarquización debe tener en cuenta, por un lado, *la recepción* por parte de un público desigual desde el punto de vista cultural y cada vez más diversificado; y, por otro lado, *la producción*, la cual está supeditada a las leyes del mercado así como a los juegos de poder en un campo literario que no se resigna a abandonar totalmente su autonomía. La novela *Basura* (2000) del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince nos ocupará al final de este texto por la reflexión que desencadena sobre el valor de la literatura y el estatuto del escritor en la actual etapa de pretendida “democratización” cultural y de agudización continua de las desigualdades de todo tipo, entre ellas culturales.

2 Contradicciones internas de los proyectos culturales igualitarios

El tema de la desigualdad cultural tiene sus cartas de nobleza en el proyecto civilizador de la Ilustración así como se transparenta en las utopías románticas sobre la educación estética de la humanidad o, de forma un poco ya más pragmática, en las ideas progresistas que sostienen, desde el siglo XIX, la necesidad de elevar, a través de la educación, el nivel cultural de las masas.³ Planteada en cambio en términos concretos, la desigualdad cultural surge como tema después de la Segunda Guerra Mundial cuando, en una etapa de gran desarrollo económico y social, en muchos países del Occidente europeo se llevan a cabo políticas de democratización cultural, partiendo de la premisa de que los bienes culturales no deben pertenecer solo a la élite, sino convertirse en una fuente

³ Al hacer la historia de la conformación de las letras inglesas como campo de estudio a partir del siglo XIX, Terry Eagleton apunta que el crítico central del período victoriano, Matthew Arnold, no pensaba tanto en el beneficio de la cultura por las clases obreras como en el beneficio de las propias clases dirigentes, que mantendrían ocupadas (con la lectura) a las masas para que estas no se rebelasen: “Si se niega a los niños de la clase obrera toda participación en lo inmaterial, pronto se convertirán en hombres que exigirán con amenazas el comunismo de lo material” (citado por Eagleton 1988: 19).

de goce para la entera, o al menos para una mayor parte de la sociedad. En Francia, por ejemplo, el objetivo de “elevar el nivel cultural de la nación” (como decía Robert Brichet, alto funcionario en el servicio del Estado francés para la juventud y deporte en 1956) llevó a la creación del ministerio de asuntos culturales en 1959, donde, bajo la dirección de André Malraux, se estipulaba la necesidad de “rendre accessibles les œuvres capitales de l’humanité, et d’abord de la France, au plus grand nombre possible de Français” (Lahire 31). La meta la representaba la supresión de la desigualdad cultural que hacía que solo una élite (parisiense) disfrutara de los bienes de la “alta cultura”. Las investigaciones de Pierre Bourdieu, que ponen en entredicho una iniciativa por lo demás tan loable, al sacar a luz los mecanismos de reproducción de los gustos de clase y la engañifa de una política educativa y cultural democratizadora, no dejan de estar supeditadas a una perspectiva para la cual la igualdad cultural representa un fin deseable y una posible solución a las tensiones sociales presentes en la sociedad francesa de las décadas 1960–1980. No se trata de que el insigne sociólogo acepte estas políticas, sino de que sus planteos sociológicos se sitúen inevitablemente sobre el fondo de una orientación expresada ya en políticas concretas y no solo en unas ideas progresistas de raíz ilustrada y romántica.⁴

Un estudioso del tema de la desigualdad cultural, Modesto Gayo, observa que tanto en España como en Chile los objetivos expresos de los ministerios de cultura giran alrededor del mismo tema, o sea la necesidad de poner al alcance del mayor número posible de ciudadanos el patrimonio cultural, facilitando el acceso a las distintas formas de manifestaciones culturales (lectura, museos, teatros, cines, bibliotecas etc.) a fin de “crear un público, o más bien una variedad de públicos, para el conjunto multifacéticos de la producción cultural” (Gayo 2017: 69). Estas políticas, observa Gayo, se podrían resumir, en términos

⁴ De hecho, llamado a intervenir para crear un plan de larga duración de desarrollo cultural en 1969, el gran sociólogo francés desaprobó tanto las propuestas “populistas” que tendían a elevar los productos culturales de las culturas populares al rango de cultura “legítima”, como los proyectos imaginados por Malraux que pretendían poner al alcance de las clases dominadas la cultura “legítima” propia de los dominantes (Ahearne 2004: 42). Por una parte, el populismo educativo-cultural crea una nueva alienación cuando ofrece a las clases dominadas lo que ellas creen que necesitan, “halagando el pueblo en sus carencias y en el desconocimiento de sus carencias, lo que es una de las más trágicas formas de demagogia” (citado por Ahearne 2004: 59). Por otra parte, la segunda opción simplemente refuerza la situación de desigualdad existente entre los dominantes y los dominados, teniendo un efecto devastador por ejemplo en las clases medias, ya que estas, en su deseo de distinguirse de las clases más bajas, se aferrarán todavía más a su manera alienada de relacionarse con la cultura, que es la “pretensión”, en vez de liberarse de ella.

económicos, como “crear demanda para la oferta” (69), ya que las antiguas audiencias elitistas no bastan y el incremento de la producción necesita un “mercado” consumidor a su medida. No obstante, si sabemos, después de los trabajos revolucionarios de Bourdieu, que la posesión del capital cultural se basa en el criterio de distinción,⁵ por más respetable que fuese una política democratizadora en este campo, su puesta en práctica más bien complicará el problema en vez de resolverlo. Por un lado, si se trata de igualar en sentido de ofrecer apoyo estatal, por ejemplo a través de “bonos culturales”, para asegurar unos niveles de intensidad participativa a los diferentes tipos de manifestaciones culturales, eso no redundará necesariamente en una homogeneidad cultural, dada la variedad de los gustos en función del nivel económico, edad, nivel escolar, etc. Por otro lado, si igualar significa exponer a las mismas productos culturales todas las clases, independientemente de su capital cultural, “la orientación hacia la distinción de las clases altas será un obstáculo inherente a la búsqueda de igualdad” (71). No hay que engañarse pues: un ejercicio de clase sin exclusividad cultural que la distinguiera de otras hará menos atractiva y/o respetada la formación intelectual, filosófica o artística; peor aun, si el vínculo entre el capital cultural y el capital económico se trizase, el aliciente del primero corre el riesgo de perderse: “¿Para qué leer si no conduce al éxito?, ¿para qué ir a la ópera si es de cultivo popular? En definitiva, ¿para qué cuidar la cultura más allá del mínimo imprescindible para obtener las mejores calificaciones en el curso de mi educación, y sólo o casi únicamente allí?” (73).

Al fin y al cabo, no existe una solución única a este problema, porque el problema mismo presenta multitud de aristas a veces irreconciliables: las políticas democratizadoras que se orientaron a expandir las bases sociales de los públicos tradicionales no fueron inútiles y las leyes del mercado jugaron un papel todavía más importante en la penetración social de la cultura, pero la masificación está lejos de borrar las desigualdades: “el paisaje social que nos ofrecen los

⁵ La teoría de Bourdieu acerca de la construcción social de los gustos, desarrollada en *La distinction* (1979) argumentaba que la desigualdad fundamental entre las clases –la burguesa, la mediana (pequeños-burgueses) y la popular (obrera)– no se puede resolver a través de unas políticas culturales basadas en una ingenua concepción igualitaria, debido a la tendencia a la reproducción de los *habitus* de clase. Bourdieu sintetiza la dinámica de los gustos “legítimos” que quedan no obstante arraigados en un suelo firme, dado por el *habitus* de la clase privilegiada, caracterizado la conciencia de la distinción: “Aquellos a los que se considera distinguidos tienen el privilegio de no tener que preocuparse por su distinción: pueden fiarse para ello de los mecanismos objetivos que les aseguran las propiedades distintivas y de su ‘sentido de la distinción’, que les aleja de todo lo que es ‘común’” (Bourdieu 1998, 245)

estudios [sociológicos, sobre el consumo cultural] presenta realidades de gran desigualdad cultural, coexistiendo y entreverándose con otras inequidades económicas y sociales, como son las de ingreso, educación, vivienda, género, entre otras” (74).

Efectivamente, un estudio realizado por un equipo de sociólogos en tres capitales del Cono Sur –Buenos Aires, Montevideo y Santiago de Chile– muestra que, con respecto a la lectura, sigue siendo en los niveles socioeconómicos más altos donde más se lee (Gayo et al. 2011: 30), mientras que en los sectores medios y populares el gusto por la lectura depende en gran medida de la orientación recibida en la escuela, si bien la incorporación de la lectura en sus vidas varía y la orientación general va por los “libros de autoayuda, libros de tema místicos o lo entretenido y lo cómico que les caracteriza en otro tipo de consumo cultural –como la televisión– quizás como forma de aislarse del contexto árido de sus propias existencias” (31). De forma poco sorprendente, entre los jóvenes “las opciones literarias conviven con sus opciones audiovisuales y tecnológicas por lo que se ven ciertamente desplazadas para muchos y reducidas para otros” (36) y aquí también interviene el nivel socioeconómico y el desarrollo de sus estudios. Por fin, en cuanto a los sentidos asociados con la práctica de la lectura, es importante observar que

En general todos rescatan la lectura como una forma de expandir la imaginación, de aventurarse. Para aquellos que no pudieron prolongar sus estudios tiene un carácter formativo. Y para aquellos que no continuaron leyendo fuera del ámbito escolar la lectura de libros se tiñe de añoranza y recuerdos de un pasado lejano. (35)

Queda patente, pues, que por generosas que fueran las políticas de democratización cultural y por pujante que sea la masificación cultural promovida por el mercado, las desigualdades no se reducen y continuar por esta vía no lleva necesariamente a una un final feliz. Al contrario, según Gayo, ellas conducen a una “re-significación de las prácticas involucradas” (73), al crear nuevos tipo de disputas de las posiciones en el campo social y asimismo al reducir la atracción del capital cultural en la competencia con otros valores, como la utilidad práctica o la posesión de dinero. Hasta un mejor afianzamiento del terreno de investigación, el tema de la desigualdad cultural a lo mejor debería ponerse entre paréntesis, aunque cueste admitir tal actitud cuando el propio sistema educativo descansa, teóricamente, en él.

De hecho, ya desde 2000 una investigadora en el campo de la adquisición de la capacidad lectora, observando el abismo que se creaba desde las edades más tempranas entre los lectores “por placer” y los “iletrados” o “analfabetos funcionales”, hacía esta importante pregunta:

¿Los editores de las próximas décadas van a concentrarse en producir libros para el 20% de la población mundial? ¿Van a retomar la antigua tradición de la lectura elitista, contraria a la idea de la alfabetización necesaria para la democracia? ¿Podemos pedirles (quién puede pedirles) que contribuyan a la completud de sus productos, o sea a la producción de lectores? (Ferreira 2000: 5)

Más recientemente, precisamente un representante del gremio de los editores observaba un escollo más que se añadía a la “alfabetización democrática” mencionada por Ferreira, esto es la tendencia generalizada de abandonar la lectura tranquila y atenta, hecha por placer, a favor de la lectura rápida, pragmática o superficial, este fenómeno afectando de hecho incluso a los antiguos lectores de la élite referida en 2000 por Ferreira. El presidente del Gremio de Editores Españoles, con la ocasión de la presentación del Barómetro de Hábitos de Lectura y Compra de libros en 2017, refiriéndose a España, donde, no obstante, se registra un porcentaje de 65,8% de lectores, decía sin ambages: “leemos más, un poco más, pero peor” (Plaza 2018). Claro, sin afán de denigrar el gremio editorial, esta observación hecha por un editor se debe leer con cautela, ya que es importante saber el número de libros de ficción que se publican (muchas veces autofinanciados por los autores) y ver qué oferta editorial se propone en un mundo capitalista donde nadie niega que la edición del libro es un negocio como otros. La compra de libros de evasión (chick-lit, rosa etc.) favorece a los editores, sin duda, aunque no favorece una mejor calidad de lectura.

Este es de hecho un problema global, que se refiere a la falta de coordinación de la oferta de libros con las políticas de fomento de la lectura reflexiva y sosegada, encaminada a cultivar en el sentido más profundo de esta palabra. Se asiste desde los años noventa a un enorme crecimiento del mercado de libros: para dar el ejemplo de España, que sin duda se puede generalizar, año tras año en este país se publican cada vez más libros⁶ y los títulos de literatura, que representan un promedio de 21% de la producción anual (*Panorámica* 2016:

⁶ Según el informe de la *Panorámica de la edición española de libros*, en 2017 el número de ISBN (libros impresos y en formato electrónico) alcanzaba la cifra de 89.962, con 4,6% más que el año anterior (*Panorámica* 2017, 6; Plaza 2018). En 2016 de hecho la producción había subido también,

53), no dejan de acumularse a tal punto que el intento de seguir el fenómeno literario de la actualidad se vuelve una empresa cada vez más ardua, si no imposible. En efecto, esta enorme producción se dirige a un público que si bien, según el diagnóstico del editor mencionado arriba, parece crecer en términos cuantitativos (sin duda por razones demográficas), no deja no obstante de diversificarse y, en su afán de adquirir capital cultural con el fin de seguir distinguiéndose de los otros, queda atrapado en unos serios dilemas a la hora de escoger el tipo de cultura que le permita distinguirse. La diferencia entre “buenos” y “malos” libros se difumina por la multitud de criterios que permiten la distinción. Desapareciendo la presuposición del valor universal, la cultura se disemina en microculturas y el campo cultural también se divide en multitud de microespacios simbólicos donde las luchas por ganar notoriedad y prestigio se vuelven casi irrisorias si están miradas desde el interior de otros (micro)campos sociales.

3 Criterio estético, criterio utilitario, criterio económico, criterio perdido

El problema planteado por Emilia Ferreira en 2000 se complica aún más cuando nos volvemos cada vez más conscientes de la conversión de la cultura en mercancía y cuando, por esta razón, los criterios de valor literario se cambian por los del éxito comercial, independientemente de si el libro de éxito es “bueno” o “malo” desde el punto de vista de una crítica literaria que se atiene a los valores humanistas universalistas. Si la literatura se convierte en producto comercial destinado a ofrecer un pasatiempo agradable, entrando pues en competencia con otras fuentes de esparcimiento (televisión, juegos video, películas etc.), los efectos sobre esta propia actividad humana, hasta hace poco vista como “distinguida” y “noble”, no son insignificantes. Desde una perspectiva militante contra el neoliberalismo, las acusas se expresan de una forma contundente: así,

con un 8,3% con respecto a 2015, cuando la cifra de ISBN se estimó a 79.397 (*Panorámica* 2016: 6). De las cifras de los informes se desprende también un alza constante de las primeras ediciones (88.119 ISBN frente a 84.047 en 2016), en detrimento de las reediciones, que decrecen con 5,6%. Los títulos de literatura representan un porcentaje bastante importante de esta producción: en 2013 se situán a 21,4%, en 2015 suben a 21,9% para volver en 2016 a 21,4. Entre estos títulos alrededor de 23% lo representan las traducciones, la lengua dominante de la cual se traduce siendo el inglés (*Panorámica* 2016: 52). En el campo de los libros de literatura se dio en 2016 una alza de 11,2% con respecto a 2015 (*Panorámica* 2016: 52, 53).

un libro como *Qué hacemos con la literatura* publicado por Akal en 2013 y escrito en común por cuatro eminentes críticos y escritores, denuncia en términos muy ácidos la industria cultural, donde el ruido mediático excesivo hace difícil si no imposible la detección de la real novedad y originalidad, que representan los criterios de valor aceptados como válidos en el campo literario, sin duda, a partir del Romanticismo. Conforme a una lógica de producción desquiciada, se llega a la saturación del mercado con productos cuyo valor llega a consistir en su novedad, “como si los libros llevasen fecha de caducidad, igual que los yogures” (Basanta, citado por Becerra Mayor et al. 2013: 35) y aparece el fenómeno que Martín Nogales ha denominado de literatura *kleenex*, que “responde a un consumo rápido [y] representa la lógica del capitalismo puro aplicada a la producción editorial” (Nogales citado Becerra Mayor et al. 2013: 34). Se añade también la tendencia a convertir el espacio cultural en un *show* donde la arrogancia de las estrellas (muchas veces efímeras) se da la mano con la hipocresía de unos editores rapaces, que por un lado alaban libros sin valor literario a fin de amortizar los costes de producción y por otro lado abogan a favor de la necesidad de elevar el nivel general de cultura. Las víctimas son principalmente los lectores, cada vez más desorientados, ya que la crítica mediática se ha convertido “en una mera epifanía publicitaria” (Bértolo 2008: 232). El fenómeno del *bestsellerismo* es una consecuencia natural de mercantilización total de la cultura y los títulos que encabezan cada año los Top 10 de los libros más vendidos nunca coinciden con los mejores libros publicados según el criterio de los profesionales. De nuevo, la diferencia entre “buenos” y “malos” libros se revela borrosa si los productos editoriales se juzgan según el criterio del éxito. Y se puede añadir una observación más: si de leer se tratase, sin duda una lectora voraz de libros *chick-lit*, novela sentimental o Paulo Coelho sube el porcentaje de lectura en las encuestas sobre el consumo de libros, aunque el tipo de experiencia literaria obtenida está lejos de potenciar la igualdad cultural.

El criterio del éxito deriva, bien mirado, de un presupuesto democrático sobre la libertad de gusto y la posibilidad de consensuar colectivamente un valor (conforme a la falacia lógica del *argumentum ad populum*: si a una multitud le gusta el mismo libro, *ergo* es bueno). En ausencia de este criterio del éxito, ¿se puede valorar con certeza un libro? Un elemento que complica todavía más el problema que nos preocupa procede del propio campo literario y se refiere a la pérdida paulatina de la confianza en sí mismos de los propios críticos o docentes de literatura en un momento en que la teoría literaria avanzó paulatinamente (sobre todo en los Estados Unidos) hacia un relativismo que imposibilita el consenso en materia de interpretación. Así, los propios “especialistas”, enzarzados

en sus competencias dentro del propio campo profesional y/o sumergidos en sus propias búsquedas intelectuales, se revelan incapaces de ofrecer incluso a los más bienintencionados lectores un criterio sólido del valor. La ambigüedad fundamental del texto erigida a rango de ley, la ausencia de un “sentido” estable, o sea el tipo de problemas contra los cuales ya desde los años setenta se pronunciaba críticamente Wayne C. Booth en *The Rhetoric of Irony*, han contribuido bastante al deterioro del estudio filológico, animando por otra parte la expresión libre de los “gustos personales” silvestres (si el texto es ambiguo, yo lo interpreto así). Por su parte, la deconstrucción, con su interés por lo marginal, minoritario e “invisibilizado”, contribuyeron también, y parcialmente de forma benéfica, a la subminación de la confianza en los criterios de valor universalistas, pero, al conquistar cada vez más terreno, este tipo de crítica derivó en un indigesto discurso políticamente correcto y debilitó cada vez más la seguridad acerca de los fundamentos de la propia *illusio* del campo.⁷ Adolfo R. Posada hablaba con razón de una necesidad de “deconstruir la deconstrucción” por haberse convertido esta teoría tan revolucionaria en el momento de su aparición en un nuevo dogma académico:

Se desplegaron los estandartes deconstructivistas en favor de la diseminación, el pensamiento débil y la literatura subalterna, no para favorecer el progreso del estudio filológico, sino por la mera lucha ideológica. [...] Se procedió a una revisión exhaustiva en torno a la política detrás de los grandes monumentos culturales, la cual, resultando en un principio sana y lógica, derivó en una corrección política llevada en la actualidad a los límites de dogma académico, afectando a la práctica docente, he aquí lo grave, pues la deconstrucción aspira a enseñar, en palabras de De Man, “lo que no debería ser enseñado” [...] ¿Para qué enseñar si uno no cree ni en el arte, ni en la literatura, ni siquiera en la propia enseñanza literaria?⁸ (Posada 2018: 1107)

⁷ Según Bourdieu, un campo artístico / científico / intelectual etc. autónomo se forma alrededor de un objeto –*illusio*– consensuado como digno de desencadenar la competencia entre los actores que participan en este juego. El campo está creado por este objeto y a la vez lo crea. La *illusio* es “la inversión en el juego que saca a sus agentes de la indiferencia y los inclina y dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica del campo, a distinguir lo que es *importante*” (Bourdieu 1995: 337).

⁸ De hecho, los docentes postestructuralistas afirman rotundamente no creer en la cultura o en la literatura, pues como afirma Linda Tredennick, defensora del New Formalism, ellos “do not

Es cierto que la orientación politizante de la teoría feminista o postcolonialista vertida en los textos literarios pareció dar una utilidad mayor a los estudios literarios, en la medida en que a través de ellos se podía desmontar el andamiaje ideológico del texto y, de forma más o menos directa, se lo podía poner bajo la acusación. Así, a través de este proceso (en dos sentidos de la palabra), se podía emplear el texto para cambiar mentalidades y prácticas. No obstante, el precio a pagar fue el sacrificio del texto literario que se convirtió en objeto cultural. Para citar de nuevo a Posada:

Si toda la literatura se juzga a través de un mismo rasero que imposibilite la discriminación a causa de su valor histórico, poético y tecnógrafo, una obra mediocre es igual de valiosa en términos culturales que una obra maestra. Se trata de sacrificar el arte en favor de la lucha política contra los imperios económicos, minando el poderío de su cultura. Dicho en otras palabras, reducir los grandes monumentos a meras piedras amontonadas para mermar el patrimonio cultural y lingüístico que sostiene a las grandes potencias mundiales. (1104)

En otras palabras, el empleo de la literatura para fines ideológicos pudo dar la apariencia de una utilidad a los estudios culturales, pero el precio pagado fue importante, pues marginó más aún los estudios literarios.

En lo que respecta a estos últimos, su valor utilitario queda puesto en entredicho y los intentos de un Vargas Llosa de argumentar la utilidad de la lectura “alta” –al barajar, entre otras razones, el beneficio que trae la lectura en el *ars amandi*– no solo suenan como sermones pronunciados por un *vates* declinante, sino que irritan a los “iletrados”, apabullan a los “semiletrados”, o, en el mejor de los casos, no sirven más que para convertir a los conversos.⁹ El mayor

retheorize art, culture, knowledge, or value because, for the most part, they do not believe in art, culture, knowledge, or value as stable or even meaningful categories” (Tredennick, citado por Posada 2017: 1107).

⁹ En el artículo “Un mundo sin novelas” publicado en Letras Libres Vargas Llosa enumera unas razones para defender la lectura de las obras maestras: beneficios en el plano del lenguaje (expresarse bien significa pensar bien); fomentar el espíritu crítico “porque toda buena literatura es un cuestionamiento radical del mundo en que vivimos”, pues crea una insatisfacción constructiva ante el mundo tal como nos está dado; “formar ciudadanos críticos e independientes, difíciles de manipular”; desarrollar “una sensibilidad inconformista ante la vida, [que] hace los seres humanos más aptos para la infelicidad”, pero esta aptitud les inculca el deseo de cambiar el mundo; dar expresiones claras (kafkiano, orwelliano, sádico, borgeano, etc.) para entender mejor

reproche que se le puede aducir a tal crítica es que ignora soberanamente la inserción del libro en la cultura consumista donde el gran autor peruano-español tiene un capital simbólico incuestionable, es un participante activo en el *show* mediático y representa pues la propia encarnación de una cultura “legítima” (regida, evidentemente, por el mercado) que sigue apostando por la culturalización desde lo alto de las masas sumidas en su alienación. Observa con razón Constantino Bértolo que incluso “el rechazo de la literatura mercantil puede acabar convirtiéndose en una forma de incrementar el capital simbólico” (2008: 179), mientras que, al contrario, la crítica (para Bértolo, la *única* crítica válida) debe ser “capaz de enfrentarse a este poder que hoy llamamos mercado” (178), lo que, evidentemente no es el caso de la defensa de la alta cultura de Vargas Llosa ni en este artículo ni en su libro *La civilización del espectáculo*.

Más cauto, en un artículo de 2008 titulado “Will the Humanities Save Us?” y que despertó muchas polémicas, Stanley Fish reconoce que, ante el avasallamiento del utilitarismo en todos los sectores de la sociedad, las humanidades no pueden esgrimir ningún argumento válido, ya que los departamentos de literatura o de filosofía ni aportan dinero, sus egresados no representan para nada el ideal de los empleadores, el Estado no se beneficia por una nueva lectura de *Hamlet*, y ni siquiera, como se consideraba en otros tiempos, las humanidades forman personas “completas” (*well-rounded citizens*). Este noble ideal humano pertenece, según Fish, a otra etapa cultural, cuando la capacidad de esmaltar su discurso con citas y de dar referencias culturales era algo bien visto, mientras que en la actualidad si uno introduce en la conversación unas cuantas informaciones eruditas “es más probable que provoque irritación en vez de ganar amigos o influenciar a otras personas”. Así, a la justificación exigida de forma implícita o explícita por todos los representantes del orden pragmático, el profesor norteamericano da una respuesta que no resuelve el problema: las humanidades no sirven para nada, pero en eso mismo consiste su valor, porque tiene su bien en sí mismas, no en algo exterior a ellas. Claro, con tal argumento de noble raíz kantiana ni los científicos ni la gente simple apegada

la realidad y especialmente “esos fondos terribles donde a menudo yacen las motivaciones de las conductas y los comportamientos inusitados, y, por lo mismo, tan injusto contra el que es distinto”. El beneficio sobre el arte amateur deriva de la ampliación de los matices lingüísticos: “Sin la literatura, no existiría el erotismo. El amor y el placer serían más pobres, carecerían de delicadeza y exquisitez, de la intensidad que alcanzan educados y azuzados por la sensibilidad y las fantasías literarias. No es exagerado decir que una pareja que ha leído a Garcilaso, a Petrarca, a Góngora y a Baudelaire ama y goza mejor que otra de analfabetos semiidiotizados por los culebrones de la televisión” (Vargas Llosa 2000).

al valor de la utilidad y a lo mejor todavía menos los bachilleres necesitados de orientación profesional se pueden declarar satisfechos. Como prueba, según se sabe, los departamentos de letras cierran en muchas universidades importantes del mundo, el caso más célebre siendo la decisión del gobierno japonés, en 2015, de reducir drásticamente el número de las carreras de humanidades por causa de su nula rentabilidad económica. Juzgadas desde la perspectiva de la igualdad cultural tales decisiones se orientan hacia políticas que promuevan más bien una democratización “tecnocultural”, en la cual las humanidades, y especialmente el estudio de las letras, se supone que tienen poco o nada que aportar.

4 Internet e igualdad cultural

Ahora bien: para una igualdad cultural, cuyos límites, así como intentamos mostrar, quedan no obstante imprecisos, ¿no puede Internet aportar una solución? Primero, no hay que engañarse: si bien está en una expansión constante, Internet no llega a todos o no llega a todos de la misma manera. Según la encuesta sobre el consumo cultural ya citada, el uso de Internet se diferencia según el nivel educativo: lo usan 85% entre los que tienen nivel terciario y universitario, 65% entre los que tienen nivel secundario; 44% entre los que tienen nivel primario o menos (Gayo et al. 2011: 59). Asimismo, los jóvenes son los que pasan más tiempo en la web, mientras que las personas de mediana edad la emplean para conectarse con sus hijos o nietos o (especialmente las mujeres) para entrar en las redes sociales (61–63). El consumo cultural digital sigue dependiendo de la previa formación de los gustos:

En las clases medias el uso de Internet en relación con los consumos culturales constituye una vía de entrada para lo nuevo y para la diversificación, dado que como diría Bourdieu estas clases saben cómo manejar información y se afirman en la acumulación de información sobre la cultura. Esta diferencia en el uso de los recursos de la web entre los sectores sociales, revela que si bien la web hace accesible el ingreso a un mundo de información y cultura, es como afirma Bourdieu con respecto a la gratuidad de los museos. Es decir todos pueden acceder, pero es en definitiva el capital cultural lo que determina mi interés por entrar y mis posibilidades de aprovecharlo. *Demuestra que el habitus previo a la*

web es fundamental en la formación del gusto, en cambio en las clases populares solo constituye una vía para conseguir en forma económica lo que ya conocen y para lo que se encuentran “habilitados”. [...] Si en unos es una vía de descubrimiento y ampliación del conocimiento en la producción cultural, en los otros una vía de acceso gratuito a lo ya conocido. Pero la gratuidad no garantiza igualdad ni democratización cultural. (59, cursivas nuestras)

Las críticas y las alabanzas con respecto a Internet repiten las tradicionales reacciones ante el advenimiento de una nueva tecnología (los trenes, el telégrafo etc.) y a los “luddistas” hostiles, que deploran su efecto devastador sobre las nuevas generaciones que dejan de leer para jugar on-line o para perder el tiempo en las redes sociales, los responden los optimistas. En nombre de estos últimos, Kevin Kelly defiende Internet como un incomparable medio para generar una sociedad colaborativa que se va autoorganizando al avanzar hacia una suerte de “socialismo”, aunque no en un sentido ideológico, sino más bien como “a spectrum of attitudes, techniques, and tools that promote collaboration, sharing, aggregation, coordination, ad-hocracy, and a host of other newly enabled types of social cooperation” (Kelly 2016: 138).

En un interesante ensayo sobre Internet, el escritor argentino Nicolás Mavrakakis iniciaba una pesquisa sobre la experiencia de ciertas posturas humanas fundamentales, desde el consumo hasta la muerte, que se viven no necesariamente en una época (ya que esta está atravesada por enormes desigualdades), sino en un ámbito en continua expansión, esto es aquella “zona de la experiencia humana en la cual la devoción por preguntar es reemplazada por la devoción de apretar Me gusta” (Mavrakakis 2017: 10). Mavrakakis no solo acopia multitud de informaciones sobre la historia de Internet, como el origen de los memes, la división etaria de las redes sociales, la sorpresiva alza de Instagram ante Facebook etc., sino que también plantea una serie importante de preguntas, entre otras: “¿qué es *exactamente* una obra de arte en la era digital? ¿Qué la legitima como tal en una comunidad con tres mil millones de usuarios? ¿Una exposición en Europa? ¿Cinco mil corazoncitos instantáneos en Instagram? ¿Cuatrocientos comentarios por hora en Facebook?” (18). Es todavía prematuro decir si la web realizó por fin la utopía de las vanguardias sobre una sociedad donde todos los seres humanos son artistas o si la actividad intensa en las redes sociales ofrece la ilusión de los “cinco minutos de celebridad mundial” de los cuales hablaba Andy Warhol. Lo que queda cierto es que Internet no puede generar de por sí los mecanismos de consagración que siguen siendo ligados a un campo preciso y

donde operan las mismas luchas por el poder simbólico que hace unos decenios, antes de su aparición.

Si de democratización se tratase basta ver las reseñas de Goodreads, el espacio creado por la librería Amazon, donde las buenas intenciones se alían a las ingenuidades más patentes y donde cada uno es libre de exhibir sus gustos personales sin reflexionar ni un momento en los presupuestos –sociales, educativos etc.– de estos. Si se realizara un estudio sociológico sobre este espacio de opinión “libre”, es muy probable que se encontrarán, de nuevo, como criterios de evaluación de las obras el placer (literatura como entretenimiento), la utilidad (literatura como enseñanza) y la distinción (literatura como atavío simbólico).¹⁰

5 La derrota ilustrada: *Basura* de Héctor Abad Faciolince

Intentando recoger la multitud de los hilos desplegados en este espacio textual, observamos que el objetivo social-demócrata de fomentar la igualdad cultural sigue alimentando ciertas políticas puntuales, como son los “bonos culturales”, la financiación de bibliotecas públicas, de teatros y filármonicas, los proyectos de introducir tipos distintos de cultura (en general más elevada) en los barrios populares, etc. En realidad, por razones internas ligadas al factor de distinción, esta igualdad cultural es un problema mal planteado, porque el acceso a la cultura es mediado no solo por una serie de factores objetivos (clase social, nivel económico y de educación, generación, etc.) sino también por las inclinaciones personales.¹¹ Debido a su interpenetración con el proyecto de educación igualitaria, la democratización cultural sigue proyectando su sombra sobre el

¹⁰ Constantino Bértolo hacía una interesante clasificación sobre los tipos de lectura: lectura adolescente (de identificación biográfica), ingenua (de evasión), sectaria (de identificación político-ideológica), *letraherida* (coleccionista, atenta especialmente a la “intertextualidad”), cívica (crítica) y la propia del crítico literario (2000: 85–98). En una plataforma como Goodreads el tipo de lectura que prevalece es la lectura “ingenua”. Sobre esta Bértolo apunta: “De la inocencia como actividad de no exigencia baste decir que en realidad exige una exigencia muy fuerte: la de no ser molestado o cuestionado, actitud que, por mucho que se disfrace de simpatía positiva, oculta resignación, conformismo y, sin duda, autocomplacencia. La inocencia como ausencia de prejuicios denota la aceptación de los prejuicios propios como ‘normalidad’, normalidad que tiene su origen en la identificación de los ‘prejuicios hegemónicos’, aceptados como lo natural” (89).

¹¹ Así, polemizando con Bourdieu, Lahire empieza su estudio sociológico que pretende demostrar que, con independencia de la clase social, lo que sucede a nivel individual es más bien una “disonancia” en vez de una “consonancia” en materia de los gustos, recordando que el sofisticado

imaginario social, si bien, en la práctica, funciona bajo las mismas leyes del mercado capitalista que, con la pretensión de ofrecer una igualdad de derechos a consumir, agudiza cada vez más las desigualdades sociales, económicas y culturales.

La orientación culturalista desarrollada en las últimas décadas, unida al relativismo epistemológico y a la “correcta” politización derivada de una teoría postestructuralista aplicada a ultranza, produce una aparente igualación entre las obras, pero una igualación por el menor denominador común, esto es en su calidad de “productos culturales” emanados de una ideología específica, nivelando pues el valor de una obra maestra literaria, un eslogan publicitario o una película de serie B. Para los receptores comunes, de toda forma, estas arduas indagaciones intelectuales resultan indiferentes, primero porque solo una reducida élite tiene acceso a ellas y luego porque estos “malabarismos intelectuales”, según la perspectiva de ellos, solo los incomodarían, por plantearse preguntas molestas en su busca de encontrar esparcimiento, evasión, placer, a lo mejor adquisición de informaciones útiles, o bien (aunque esto sea pasado de moda, según Fish), citas interesantes para distinguirse de los demás. Difuminándose el Otro, según la hipótesis de Dufour, la cultura –y especialmente la cultura “legítima”, “alta”– parece perder su capacidad de cohesionar la sociedad en torno a un “bien común” y los valores prácticos, materiales o hedónicos vuelven de nuevo a la superficie, Internet siendo nada más que el espejo de esta tendencia generalizada. Y eso porque, dado su carácter omniabarcador y su desarrollo rizomático, Internet no puede representar para nada un espacio donde se manifieste de nuevo la universalidad. En Internet se encuentra lo que se busca y congrega en espacios precisos a los que ya tienen una certeza previa al objeto de su búsqueda, o sea poseen la *illusio* propia de un campo preciso regido por las mismas luchas por el poder simbólico de antaño. Además, tangencialmente, ofrece la ilusión de la distinción de una fama de cinco minutos o de la posibilidad de explayar su “diferencia” constitutiva en el interior de los miles de sitios dedicados, por ejemplo, al arte o a la literatura.

Es comprensible pues que ante tal panorama los menos dotados para la competencia rindan sus armas y salgan completamente del “sistema”. Si la literatura ya no es más que un desahogo personal teñido de narcisismo y su poder universalizador está puesto en entredicho, si cada uno se ve como dotado de simbolizar con sus propios medios su propia experiencia vital sin acudir a ningún maestro

Wittgenstein era un gran aficionado a las novelas policíacas y a las películas western (Lahire 21–24).

y por lo tanto deja de leer (prefiriendo, en algunos casos, escribir, al menos en los muros de Facebook), la utilidad de invertir su energía en la organización textual de una experiencia vital se revela como nula e incluso vergonzosa.

Esta es la fábula propuesta por el escritor colombiano Hector Abad Faciolince en *Basura* (2000), la novela que de hecho lo lanzó a la fama internacional, y que narra el estudio de un fracaso literario y vital, en contraste total con la ideología capitalista del rendimiento, la continua autosuperación y la búsqueda obsesiva del reconocimiento y éxito. La doble disposición discursiva permite un diálogo continuado entre la escritura de cierto Bernardo Davanzati, escritor malogrado que sigue escribiendo en secreto pero echa a la basura sus textos, y los comentarios de un narrador que lee a escondidas los productos desechados del primero.

La situación del personaje, el escritor Davanzati, y del narrador es típica de una edad cultural en que el campo artístico sigue regido por las reglas creadas por su autonomización con respecto a otros campos simbólicos que le podrían conferir valor (lo político, lo ideológico etc.). Como muestra Bourdieu en *Las reglas del arte*, la autonomización del campo artístico (de hecho, autonomización relativa, dada su dependencia del campo económico y político) produce por un lado la aparente separación entre el valor de mercado de la obra y su valor simbólico –los productos artísticos siendo “realidades de doble faceta, mercancías y significados” (Bourdieu 1995, 213)– y por otro lado excluye un principio exterior garante del valor artístico, puesto que si “hasta mediados del siglo XIX la Academia [era la] ostentadora del monopolio de la definición legítima del arte y del artista” (341), con la conquista de la autonomía lo que tiene lugar es “la institucionalización de la anomia que resultó de la constitución de un campo de instituciones colocadas en situación de competencia para la legitimación artística” (341). De esta forma, los artistas están “condenados a una lucha sin fin por un poder de consagración que ya sólo puede adquirirse y acabar consagrado en y mediante la lucha misma” (341). Un campo artístico autónomo está al mismo tiempo creado y crea el envite del juego, la *illusio* que sustenta este juego.

Empleando la terminología bourdieusiana de *Las reglas del arte*, el narrador, que es periodista, está vinculado al mundo literario (puesto que reconoce el nombre de Davanzati, su vecino, y recuerda las críticas negativas que despertaron su primera novela publicada), pero ocupa un lugar marginal en el campo, sin participar activamente en las luchas por la preeminencia en él. Davanzati, en cambio, después de una novela exterminada por la crítica y una segunda novela autofinanciada, jamás incluida en los catálogos de las bibliotecas, es la figura

del perdedor dentro del campo y que padece en carne propia lo que Dufour caracterizaba como la enfermedad posmoderna típica, surgida de la ausencia del Otro y la imposibilidad de auto-fundarse como sujeto: “En la posmodernidad ya no es la culpabilidad neurótica la que define al sujeto, sino algo así como el sentimiento de omnipotencia cuando se logra algo y de impotencia absoluta cuando no. La vergüenza (ante uno mismo) ha reemplazado, en suma, a la culpabilidad (respecto de los otros)” (2001: 7). Vencido en el campo simbólico cuya *illusio* compartía anteriormente, Davanzati efectivamente se sume en una depresión donde prevalece la vergüenza ante sí mismo y si echa sus productos textuales a la basura lo hace ni siquiera para autocastigarse (no hay instancia de castigo con la desaparición del Otro) sino por razones higiénicas, ya que para él escribir es como simplemente orinar: “*escribo como quien orina, ni por gusto ni a pesar suyo, sino porque es lo más natural, algo con lo que nació, algo que debe hacer diariamente para no morir y aunque se esté muriendo*” (Abad Faciolince 2000: 10, cursivas en original).

El autor colombiano confirmó en un artículo que *Basura* era el producto de “una crisis de fe”, porque, no tanto como su Davanzati vencido en las luchas de campo, sino como un participante activo de él, un día dejó de creer en la *illusio* de la literatura. Afirma sin ambages: “Creo que la literatura es una actividad menor y para cerebros no particularmente agudos. Se le da una importancia excesiva y los escritores tienen un prestigio injustificado (que sin embargo siempre les parece poco). Por lo menos algunos” (Abad Faciolince 2002). El mundo literario es pura impostura (y en este caso resulta irónico el título de la primera novela de Davanzati, con la cual pretendía obtener éxito dentro del campo, *Diario de un impostor*), pero, continúa Faciolince, “esta impostura no es denunciada por los profesores” por dos razones: una, “así como el curita ateo de Unamuno no les decía a sus feligreses que no creía en Dios porque a la gente hay que conservarles sus ilusiones”; la segunda, “porque si lo dijeran ellos, que son los expertos, entonces habría que creerles y los políticos les cerrarían las facultades donde trabajan, las bibliotecas de las que viven, les quitarían los fondos para sus viajes y sus congresos”.

Si la literatura es tan poca cosa, ¿por qué el narrador de *Basura* rescata los folios de Davanzati? Primero, porque, a diferencia de este, el narrador sigue apegado a una concepción más alta sobre la literatura. En una primera instancia, recoge los escritos de Davanzati y los copia movido por intereses literarios: “Lo que me movía nada tenía que ver con el espionaje, con lo inquisitivo o detectivesco, pues mi interés era, y en últimas sigue siendo, puramente literario” (Faciolince 2000: 13). A medida que acumula estos desechos se convence que

Davanzati no es un buen escritor, que suele “hacer exactamente aquello que en los más elementales cursos de escritura creativa está prohibido” (63), que “no podía con lo autobiográfico, no podía con lo reflexivo, con lo testimonial [...] con lo negro y seudodetectivesco” (48), en una palabra, el escritor “sufría de incontinenencia verbal por escrito, era un grafómano diarreico” (37). Sin embargo, sigue rescatando esta “basura” porque estos textos, huellas del hombre Davanzati, le inspiran “una remota simpatía”, a pesar de no poder decidir su origen: “no sé si se deba a que lo conozco, al hecho de que haya sido mi vecino, un vecino jamás molesto, o a datos objetivos de su escritura” (12). La simpatía personal es apta de encontrar el “no sé qué” del encanto literario, mientras que los juicios “objetivos”, por su parte, son invariablemente negativos.

Si bien el narrador no deja de dudar de su capacidad judicativa, abundando en su discurso las exculpaciones del tipo “poco sé de crítica literaria” (22), “yo no soy crítico literario” (27), es evidente que el lector conmulgará con la opinión del narrador de que estos textos son malos.¹² Es una opinión que de hecho el propio Davanzati comparte y que ha sido confirmada por los críticos que lo echaron del campo literario; siendo avalada también por el narrador (que, como vimos, no se considera un especialista), la lectura de los textos de Davanzati, impresos en cursiva en el libro, no ofrece a los lectores sino una satisfacción estética indirecta, al admirar el talento del escritor de imitar unos textos “fracasados” desde el punto de vista estético. Los lectores de *Basura* leen, pues, los textos de Davanzati como literatura “mala”, sin darse cuenta de la distorsión del contexto, que destaca la importancia del marco específico para la evaluación de un fenómeno. Declarada “basura”, se vuelve “basura” (y es esta una forma inversada del gesto duchampiano de colocar un mingitorio en una exposición); si hubiera sido juzgada desde una perspectiva más tolerante (ya que al fin y al cabo hay montones de “malos momentos” en los “buenos escritores”), a lo mejor no sería tal.

¹² El narrador no le niega a Davanzati “talento de escritor” (37) e incluso cree que, con mayor calma y paciencia, habría podido escribir una buena literatura del yo, lo que arroja una interesante luz sobre el ulterior libro escrito por Faciolince, el más famoso, *El olvido que seremos* (2006). Pero el propio narrador de *Basura* reconoce sus límites a la hora de dar consejos sobre cómo escribir, incluso este tipo de literatura: “yo hubiera cogido una botella de ron y subir, conversar con él sobre el oficio, sobre lo que podría hacerse si de veras estaba tan obstinado en publicar otro libro. Le habría dicho, tal vez, que su prosa reflexiva tenía a veces una cándida angustia que me gustaba, que se resignara de una vez por todas a no contar historias, a no inventarse nada, y que ya que era un completo inepto para las tramas imaginarias, que se dedicara más bien a pensar y a hacer la glosa de su propia vida. Pero ¿puedo yo darle consejos a alguien? [...] No soy ni siquiera capaz de ser periodista y le voy a enseñar a mi vecino a ser escritor, qué va” (48).

De hecho, la mencionada distorsión, acreditada por el experimento 2007 del violonista del metro,¹³ opera también en el caso opuesto: en *Rayuela* los amigos de la Club de la Serpiente que veneran al escritor Morelli aceptan que “cualquier best-seller escribe mejor que Morelli” (Cortázar 1992: 616) y, en vez de deplorarlo como el narrador de *Basura*, están encantados con la continua acumulación de fragmentos y también porque “lo que el libro [de Morelli] contaba no servía de nada, no era nada, porque estaba mal contado, porque simplemente estaba contado, era literatura” (716). Lo que a Oliveira y los suyos les hace “temblar de delicia” (717) es que aun a través de un texto “desaliñado, deanudado, incongruente” (559) es posible, en contados casos, como el de Morelli, vislumbrar “el Yonder” (616, 617), la “verdadera realidad” (613), la “*imago mundi*” (647). O sea, el Otro referido por Dufour está allí y certifica el valor de estos textos.

Con la posmodernidad, todas estas metas aludidas en *Rayuela* desaparecen y la literatura, que, según la doxa moderna, es el vehículo privilegiado para alcanzarlas, pierde así su razón de ser. Davanzati, aterrizado en plena posmodernidad con todos los utensilios intelectuales forjados en la modernidad, vive avergonzado por no poder dejar de ejercitar una práctica que sabe inútil, simplemente porque ha perdido la *illusio* que hace posible la lucha por el poder simbólico en un campo. González Rodríguez tiene razón al analizar la novela como la derrota de la doxa moderna ante la posmoderna, descubriendo como el narrador, todavía fiel a “la doxa que ilumina el valor de la literatura moderna” (135) y que le permite formular sus juicios acerca de la literatura de Davanzati, abandona paulatinamente el interés literario para acercarse al “misterio” personal, íntimo, de su vecino. No obstante, esta fe moderna en la capacidad de la literatura de ofrecer al menos esta mínima revelación, la de la verdad existencial del próximo, se pierde también. Recibiendo de Anapaola, una amiga de Davanzati, la información de que este es sordo y siendo consciente que la sordera es una minusvalía fatal en un escritor que debe captar “la voz de la gente, las historias de la vida común y corriente que son las que forman la literatura” (Faciolince 2000, 80), se ve forzado a aceptar su derrota: “Es tan

¹³ En 2007 *Washington Post* hizo un célebre experimento pidiendo al renombrado violonista Joshua Bell repetir en una estación de metro, a la hora pico, el programa que había dado una noche anterior en una de las más célebres salas de concierto del mundo. El objetivo del experimento era comprobar si la gente puede reconocer la belleza aun en contextos desapropiados. El resultado fue negativo. Aunque Bell tocó el mismo repertorio, unas cantatas de Bach muy sofisticadas, y empleó el mismo violín Stradivarius, extremadamente caro, la gente no se paró para escucharlo ni aplaudió su actuación.

difícil salirse de la cápsula que nos encierra, tan difícil interesarse de verdad por otra persona. Yo que creía haber dedicado más de un año de mi vida a la vida de Davanzati, no había sido capaz de percibirlo bien. No había sentido eso que para Anapaola era tan claro, su sequedad interior, el profundo vacío de su vida seca” (82). Con razón, González Rodríguez concluye que la saga del narrador en busca de autoconocimiento a través de la literatura y a través del otro termina con la “clausura sin remedio del sujeto” y afirma: “A los lectores nos queda la sensación de que algo valioso se ha perdido pero, sobre todo, que lo perdido sigue siendo valioso” (138).

Por última vez: ¿es tan “mala” la literatura de Davanzati? Juzgada con los criterios modernos del narrador, o sea originalidad, construcción coherente, etc. es definitivamente mala. Desde la perspectiva del mercado, es inexistente, porque simplemente el escritor dejó de competir en él, como consecuencia del fracaso anterior. Desde la perspectiva desencantada de Davanzati, es mala, pero mala por esencia, fundamentalmente, porque no tiene ningún valor, y como nota González Rodríguez, su mediocridad “se debe más que todo al alto precio que la pérdida de fe en el *valor* cobra a la ‘calidad literaria’” (135). Es cierto, medido por los criterios mercantiles del éxito, de la utilidad práctica, de la capacidad de ofrecer distinción social, el valor de la literatura parece ser seriamente amenazado. Lo otro es la *fe en el valor* de ella y la novela de Faciolince, aun escrita desde el interior de una crisis de fe, nos hace más conscientes de la fragilidad de esta en el mundo posmoderno carente de Otro. Uno se pregunta, inevitablemente, qué haría Davanzati si existiera Internet, Facebook y Tweeter: ¿utilizaría estos medios para expresarse? ¿Vería su actividad igual de molesta y obligatoria (ya que compara la escritura con la mera micción)? ¿Seguiría igual de avergonzado por su fracaso en el campo literario que todavía mantiene sus distancias frente a estas modalidades expresiva cada vez más importante en la vida de nuestros contemporáneos? ¿Seguirá siendo “basura” lo que no pretende ser literatura porque ya se ha perdido la fe en la *illusio* de este campo? ¿Revisará, a pesar de su desconfianza en el valor de sus textos, el número de Like en su “muro”?

Es todavía prematuro prever los efectos de Internet, de las redes sociales y de la realidad virtual sobre la *illusio* literaria, pero es forzoso reconocer que algo de su fascinación se ha venido desgastando y que no es en torno a ella que se puedan reducir las desigualdades culturales, como ingenuamente cree Vargas Llosa. Asimismo, hay también que reconocer que, de hecho, los propios proyectos culturales democratizadores (y especialmente su sombra presente en la educación) deben ser revisados con cautela.

Obras citadas

- Abad Faciolince, H. (2000): *Basura*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Abad Faciolince, H. (2002): Una crisis de fe. *Malpensante* 38. (disponible https://www.elmalpensante.com/articulo/2176/una_crisis_de_fe, 2 de junio de 2018.)
- Ahearne, J. (2004): *Between Cultural Theory and Policy: The Cultural Policy Thinking of Pierre Bourdieu, Michel de Certeau and Régis Debray*. Coventry: Center for Cultural Policy Studies, University of Warwick, Research Papers no. 7.
- Baudrillard, J. & M. Guillaume (1994): *Figures de l'altérité*. Paris: Descartes et Cie.
- Becerra Mayor, D., R. Arias Careaga, J. Rodríguez Puértolas & M. Sanz (2013): *Que hacemos con la literatura*. Madrid: Akal.
- Bértolo, C. (2008): *La cena de los notables*. Cáceres: Periferica.
- Booth, W.C. (1974): *The Rhetoric of Irony*. Chicago: Chicago University Press.
- Bourdieu, P. (1998): *La distinción*, trad. María del Carmen Ruiz del Elvira. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1995): *Las reglas del arte*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Cortázar, J. (1992): *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- Dufour, D.-R. (2001): Esta nueva condición humana. Los desconciertos del individuo-sujeto. *Le monde diplomatique*. Edición Cono Sur, 23. (Disponible <http://www.rebellion.org/hemeroteca/cultura/desconciertos210501.htm>, 5 de diciembre de 2018.)
- Eagleton, T. (1998): *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. México / Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ferreira, E. (2001): *Pasado y presente de los verbos leer y escribir*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Fish, S. (2008): "Will the Humanities Save Us?". *New York Times*, 01.06.2008. (<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/01/06/will-the-humanities-save-us/> 12 de enero de 2019.)
- Gayo, M. (2017): Desigualdad, ¿existe alguna posibilidad de conseguir niveles de igualdad cultural aceptable. *Periférica: Revista para el análisis de la cultura y el territorio* 18: 65-76.
- Gayo, M., M. L. Méndez, R. Radakovich & A. Wortman (2011): *Consumo cultural y desigualdad de clase, género y edad: un estudio comparado entre Argentina, Chile y Uruguay*. Madrid: Fundación Carolina.

- González Rodríguez, A. (2011): Hector Abad Faciolince, BASURA y la crisis de fe literaria. *Revista Grafía – Cuaderno De Trabajo De Los Profesores De La Facultad De Ciencias Humanas. Universidad Autónoma De Colombia* 8: 127–140.
- Kelly, K. (2016): *The Inevitable. Understanding the 12 Forces that Will Shape Our Future*. New York: Penguin Random House.
- Ludmer, J. (2010): *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mavrakis, N. (2017): *La utilidad del odio. Una pregunta sobre Internet*. Buenos Aires: Letra Sudaca.
- Panorámica de la edición española de libros 2016: Análisis sectorial del libro*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017.
- Panorámica de la edición española de libros 2017: Análisis sectorial del libro*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2018.
- Plaza, J.M. (2018): Barómetro de la lectura 2017: se lee más pero peor. *El Mundo*, 18/01/2018. (Disponible: <http://www.elmundo.es/cultura/literatura/2018/01/18/5a607873468aeb34758b4600.html>, 20 de enero de 2018.)
- Posada R., A. (2018): “Deconstruir la deconstrucción: en torno a la teoría diferencial del texto literario y sus contradicciones”. In: C. Lupu (ed.) *Studii Romanice II – Omagiu profesorilor Florica Dumitrescu și Alexandru Niculescu la 90 de ani*. București: Editura Universității din București: 1097–1109.
- Topuzian, M. (2013): El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada”. *Castilla. Estudios de Literatura* 4: 298–349
- Vargas Llosa, M. (2000): “Un mundo sin novelas”. *Letras Libres* 22. (Disponible: <https://www.letraslibres.com/mexico/un-mundo-sin-novelas>, 16 de enero de 2018.)
- Vargas Llosa, M. (2012): *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara.

Identidades culturales

Viaje, memoria e identidad: problemáticas de la otredad en *Viajes de la Amazonia a Malvinas* de Beatriz Sarlo

Susana Cerda
Universidad Católica Pázmány Péter, Budapest
susana.cerda@btk.ppke.hu

Abstract

This paper examines how the discourse about otherness works in travel writing. It focuses attention on the work by Beatriz Sarlo, *Viajes de la Amazonia a las Malvinas*. The goal is to show how Sarlo negotiates and represents her identity, trips and memories as a traveller and travel writer. In this article the discussion that Sarlo establishes in her work it is framed within the tourist vs. traveler debate.

“Estamos abocados a crear nuestro itinerario vital, y en ese proceso de creación también nos creamos a nosotros mismos, al igual que los artistas crean obras de arte.”

Zygmunt Bauman

Viajar es una de las actividades que permite experimentar el fenómeno de la otredad. Fomenta el encuentro con el o lo otro y contribuye a evidenciar y, muchas veces a conservar, las distinciones entre lo propio y lo ajeno. El hecho de desplazarnos de un lugar familiar a otro desconocido nos permite (si no es que nos obliga a) reflexionar sobre a dónde vamos y de dónde venimos. Preguntas que a su vez nos llevan a cuestionarnos ¿dónde somos nosotros locales/extranjeros/nativos/extraños?; a preguntarnos ¿quién y dónde soy yo? De aquí que podemos afirmar que las narrativas de viaje, relatos que intentan representar una experiencia de viaje, son medios ideales para analizar diferentes discursos de otredad e identidad. Escribir sobre el hecho mismo de trasladarse

de un lugar a otro, deja ver el desplazamiento que el viajero experimenta y hace visible la otredad. El relato del viaje expresa la experiencia de viaje, el comportamiento que el viajero/narrador adopta dependiendo del lugar en que se coloca. En otras palabras, las narrativas de viaje nos muestran las decisiones que toman los viajeros/narradores para hablar de sí mismos y de los otros dependiendo de dónde se colocan para hablar de su propia identidad.

El presente trabajo examina cómo funciona el discurso de otredad, entendiendo esto como formas de hablar sobre el “yo” y el “otro” en *Viajes de la Amazonia a las Malvinas* de Beatriz Sarlo. En este libro Sarlo habla como latinoamericana, como argentina, sobre América Latina. Habla desde la memoria “colectiva” según lo afirma en una entrevista (Beviglia) y articula autobiográficamente (habla de quién era ella entonces, antes del viaje, cuando era joven y quién es ahora después de múltiples viajes) uno de los debates más controvertidos: turista vs. viajero. Habla como local pero extraña, como extranjera pero local, como turista y viajera y va organizando la narrativa de viaje y de los lugares que recorre con base en su investigación histórico-social sobre los sitios visitados.

Como es bien sabido, Beatriz Sarlo es una ensayista y una de las críticas culturales más importantes de América Latina en la actualidad y esta narrativa de viajes la coloca también como una de las pioneras del turismo mochilero y una crítica del turismo. *Viajes de la Amazonia a las Malvinas* es una narrativa de viaje “típica”, en el sentido de ser híbrida, difícil de categorizarla bajo una sola etiqueta. Es simultáneamente una memoria de viajes, un ensayo sobre la escritura de viaje, una reflexión en torno al debate “turista vs. viajero” y al mismo tiempo una propuesta teórico-práctica de lo que es ser una viajera en el siglo XXI. Es una narración de viajes muy intelectualizada que dialoga con diferentes teóricos culturales, sociólogos y antropólogos, pero que no deja de ser un texto literario con una protagonista bien definida y una trama que, se puede decir, es el desplazamiento de juventud a madurez, de turista ingenua a viajera experta (libros, lecturas, experiencias).

Varias son las lecturas que admite esta narrativa de viajes. Se puede hacer una lectura feminista, ya que es una escritora narrando sus experiencias de viaje; se puede hacer una lectura marxista ya que narra el choque y contraste entre la burguesía universitaria y la pobreza rural latinoamericana; se puede hacer una lectura postcolonialista porque narra el casual encuentro con unos “indios” en una “selva tropical” (Sarlo 115) y, en gran medida, todas estas lecturas están entrelazadas. Sin embargo, una de las lecturas que abarca a todas éstas es la de la *mirada turística* (concepto teórico desarrollado por el sociólogo John Urry). A lo largo de todo el libro Sarlo reflexiona sobre porqué ha viajado, porqué

ha viajado a donde ha viajado y afirma que, no obstante el carácter turístico que básicamente envuelve e involucra a todos los viajes, se puede ser viajero y no turista en el siglo XXI. Sin embargo, como veremos, su situación es ambivalente y, en ocasiones, contradictoria ya que en gran medida su relato de viajes pareciera confirmar lo opuesto: todo viajero es necesariamente turista, particularmente en el siglo XXI.

Por lo tanto, a fin de examinar cómo funciona el discurso de “otredad”, entendido como formas de hablar del “yo” y del “otro”, en *Viajes...* el presente trabajo centrará la atención en la manera en que Sarlo discute sobre su identidad, sus viajes y sus memorias y la forma en que esta discusión queda enmarcada dentro del debate turista vs. viajera.

1 La mirada del turista

Comienzo por explicar, brevemente, el concepto de *tourist gaze* porque eso ayuda a entender cómo dialoga Sarlo con ella misma, sus fotos, sus ideas sobre viajar y escribir y, en sí, sobre el debate turista vs. viajero.

Una de las publicaciones y concepto teórico más relevante en relación al turismo como fenómeno sociológico es el libro de John Urry *The Tourist Gaze* publicado por primera vez en 1990. Todavía en la última década del siglo pasado el turismo no era el fenómeno social, cultural y económico tan complejo que vemos hoy en día y, por esto, este estudio, que ayuda a cimentar una sociología del turismo, es fundamental. Inspirado en las ideas de Foucault sobre la llamada ‘mirada médica’ (concepto sobre el cual Foucault desarrolla una genealogía de las prácticas médicas), Urry sostiene que la *mirada del turista* también está organizada y sistematizada. Representa ‘formas de ver’ aprendidas que están moldeadas social y tecnológicamente (Larsen). La mirada del turista se desprende entonces de diferentes discursos tales como el de la salud, el del placer y el juego, la herencia y la memoria, la educación y la nación; y no está organizada por una sola institución como es el caso de la ‘mirada médica’ de Foucault. La mirada turística o del turista ha estado organizada por diversos profesionales en diferentes momentos históricos, desde los poetas y pintores románticos, fotógrafos, escritores, hasta bloggers, guías, expertos en la “industria del patrimonio”, agencias de viajes, propietarios de hoteles, diseñadores, operadores turísticos, programas de viajes por televisión, Hollywood, arquitectos, planificadores, académicos etc. (Larsen). Urry escribe: “Gran parte de lo que se

aprecia no es una realidad directamente experimentada sino representaciones, particularmente a través de la fotografía. Lo que las personas "contemplan" son representaciones ideales de la visión en cuestión que internalizan desde diversos medios" (Urry 86). En el caso de Sarlo a través de sus propias fotografías, apuntes de viaje y las lecturas con las cuales revisitó sus viajes de juventud para narrarlos. Las fotografías detonan la reflexión sobre el tipo de desplazamientos que hizo y, por ende, sobre el tipo de viajera que es. Su narrativa es por tanto la representación del ejercicio de comparación que hizo entre la Sarlo de "antes" y la de "ahora" y las decisiones que tomó para definirse como viajera, por esto *Viajes...* nos muestra la manera en que intenta reconciliar las demandas, a veces contradictorias e incompatibles, con las que intenta definir su identidad.

Beatriz Sarlo reflexiona y escribe sobre sus experiencias de viaje consciente de esta 'mirada turística'¹ y aunque se resiste a aceptar que ella también viajó, ha viajado y viaja por placer, para contemplar lugares fuera de lo común, en la propuesta que sostiene, lo que llama "salto de programa", termina por admitir que viaja para observar y experimentar aquello que están fuera de lo ordinario:

el salto de programa es un descubrimiento de algo que no se ha buscado [...] produce una discontinuidad entre lo que se buscaba y lo que de pronto se encuentra. No hay que interpretarlo como pérdida (el obstáculo que impide un plan) sino como un plus misterioso de un sentido que no se muestra directamente, ya que no estaba presupuesto en el sistema que diseñó el viaje. (Sarlo 25)

Sarlo propone que, en contraste con los turistas que sólo viajan para experimentar placer, los viajeros viajan para aprender y, por esta razón, el 'salto de programa' no puede sucederle a los turistas que viajan con todo programado a visitar lo que otros turistas visitan:

...el salto de programa tiene una dimensión que podría llamarse elitista: le sucede sólo a un tipo de viajeros: los muy arriesgados, los muy libres, los muy jóvenes, los que conocen mucho. No obligatoriamente los que tienen más dinero. El elitismo del salto de

¹ Incluso cita a Urry al hacer una disquisición sobre el turismo al que, siguiendo a este autor, define como: "El turismo es una forma del desplazamiento cuando se desliga de objetivos utilitarios en términos materiales" (31) o sea, los turistas viajan por placer no para ganar conocimientos o autoconocimiento.

programa tiene que ver con los instrumentos culturales puestos a disposición de la experiencia. (28)

Esta es la premisa (el salto del programa) bajo la cual Sarlo argumenta e intenta justificar que sus desplazamientos no han sido turísticos, sino experiencias directas de aprendizaje cuya esencia radica en la incomodidad y los imprevistos que “muestran todo tipo de diferencias” (Sarlo 42). En concreto, sus viajes –según lo afirma ella– no han sido “una impávida sucesión de placeres y novedades” (42). Por lo tanto, para ella no son turísticos. Sin embargo, es importante tener en mente que ella está escribiendo y publicando esta idea en 2014, momento en el que los lugares que ella visitó de joven forman parte de los destinos del ineludible turismo global. Como ella misma lo expresa “evitar lo que ha sido montado por el turismo es un trabajo agotador” (27), sobre todo cuando, en gran medida, esos ‘viajes de aprendizaje’ han contribuido a crear “la mirada turística”.

Coincide con Urry et.al. en conceptualizar el turismo como algo escenificado, una construcción artificial de atracciones y lugares que se han hecho o comercializado para ser consumidos, mas no contemplados. Sin embargo, se resiste a ser turista argumentado que ella ha buscado no placeres superficiales sino conocimiento y reflexión, sucesos que muchas veces se salen de lo programado y que modifican el recorrido y la experiencia volviéndola “auténtica”.

2 Viajes

Como está escrito arriba, Sarlo se refiere a sus desplazamientos como ‘viajes de aprendizaje’ y especifica que –sobre todo aquellos hechos en su juventud, en la década los años sesenta– fueron ‘viajes ideológicos’ (32) porque los hizo con la creencia de que recorría la América Latina ‘auténtica’ en donde la (o las revoluciones) aún estaban por venir. Afirma que su ideología (y la de sus compañeros de viaje) era “optimista y, como personajes de novela filosófica del siglo xviii, nos deslizábamos interpretando todo con una especie de bonhomía radical” (103). Era la ideología del “latinoamericanismo bienpensante” (Zweifel 183). El hecho de que se caracterice a ella misma y a sus compañeros de viaje en la juventud como personajes de novela de la ilustración y romántica es notable por tres razones: 1) emparenta su libro con esa tradición de la literatura como vehículo de transmisión de ideas, 2) porque adopta una postura occidental, a pesar de ser latinoamericanista y 3) porque la define como exploradora de lo

que ella misma denomina “la América mágica”, por lo tanto no como turista. De hecho, en una entrevista dice que viajó por un América Latina que no era destino turístico, si no un lugar de viajeros y afirma que “Son todos viajes anteriores a mi conversión en marxista-leninista a finales de los 70” (Beviglia).

En contraste, su viaje a Malvinas es un viaje de madurez, en donde la distancia entre la viajera y la narradora es imperceptible, a diferencia de sus viajes de juventud donde la narradora es otra de esa jovencita sobre la cual habla. Lo que tiene este viaje en común con los de su juventud es que Sarlo no esperó encontrarse con un mundo tan extranjero como el que encontró. En Malvinas el frío que experimenta parece ser no sólo físico, sino parte del rechazo hacia lo argentino que ella intuía existía en las islas y que confirma después de su visita y que, hasta cierto punto, es lo que le da un carácter propio a este lugar de la Patagonia, según ella. En todo caso, Sarlo sostiene que ninguno de los viajes que relata “son testimonios neutrales” (32) y que todos tiene en común tres elementos: “el sujeto que viaja; el espacio desconocido; las modificaciones de ese sujeto por haber atravesado ese espacio [...] no son simplemente recuerdos, sino formas en que la experiencia me modificó en cada momento” (32). En su narrativa Sarlo examina las razones por las cuales viajó y discute su propia escritura de viajes (Pisarro) y muestra estar consciente de que una de las características de los relatos de viaje es que suelen distorsionar la verdad. Afirma: “Entre la libreta escrita casi en paralelo al suceso y el relato hay un mar de inexactitudes y de olvidos” (219–220) y asegura que sus propios diarios de viaje la volvieron desconfiada de sí misma (219). Esta es una estrategia retórica que permite asegurarle a sus lectores que el relato que va a contar, es, sí una reconstrucción de sus experiencias de viaje, pero que es una reconstrucción documentada, por lo tanto verificable. La situación de escritura alejada del momento de viaje le confiere a Sarlo autoridad para autenticar su experiencia: “...sucede que quien escribe el relato de viajes juzga a quien escribió la libreta como un «yo» que es otro, alguien que no sabía, que malinterpretaba, que se apuraba a juzgar” (220). Es por esto que la memoria juega un papel muy importante en esta narrativa de viajes y es un aspecto que nos permite analizar y comprender un poco más cómo articula su identidad y responde al debate turista vs. viajera.

3 Memoria, viajes a la “América mágica”

Es indudable que la memoria de una persona tiene un papel fundamental en la construcción de su identidad y que el pasado de una afecta en su presente. Lo que puede considerarse un poco menos obvio es la manera en que los puntos de vista, creencias y metas actuales contribuyen en la construcción y valoración de los recuerdos. Las reconstrucciones que las personas hacen de sí mismas tienden a crear una visión coherente y favorable de sí mismas y sus circunstancias actuales (Wilson 137). En el caso de Sarlo, como veremos, es evidente que la construcción que hace de sus “viajes de aprendizaje” le permite, por un lado, concebirse como una mujer coherente y consistente con su trayectoria intelectual e intenta convencer al lector de ser una viajera auténtica.

Como he mencionado antes, este libro narra dos momentos de viaje, uno de juventud y otro de madurez. A los viajes de su juventud Sarlo los describe como desplazamientos por “la América mágica” (Beviglia) adjetivo que resulta interesante e inquietante porque los lugares que recorrió fueron principalmente lugares rurales en Argentina, Bolivia y Perú difíciles de acceder y sin ningún tipo de infraestructura turística. El adjetivo usado por Sarlo para hablar de ese espacio que recorrió en su juventud alude a la idea de lugares desconocidos, misteriosos, lugares imaginarios, extraordinarios:

Dos meses al año, salíamos a caminar. No nos considerábamos turistas ni pensábamos que el espacio recorrido era lo que hoy se llama un “espacio turístico”. En esto teníamos razón, porque no lo era: inaccesible, naturalmente hostil por la topología, el agua contaminada, la altura, la humedad, las alimañas. Había sido el espacio de los aventureros (capitalistas, explotadores del caucho, buscadores del “oro de los incas”, tratantes de armas) y todavía era territorio de misioneros católicos y evangélicos. Esa Amazonia era anterior al turismo. (131–132)

Esta es una cita de varias en donde podemos encontrar la pregunta clave que parece evadir Sarlo y que al no responderla, o responderla de manera oblicua, deja en evidencia que nos encontramos frente a una narradora poco fiable. ¿Qué es lo que define a un turista y qué lo distingue de un viajero? no hay, aún hoy después de décadas y muchos estudios sobre turistas, turismo y escritura de viaje, una respuesta definitiva. Sin embargo, dos respuestas parecen ser universalmente aceptables: una es que el turista es una persona que viaja por

placer (no por obligación), por un periodo corto de mínimo 24 horas en el lugar de visita para observar y experimentar diferentes escenarios, paisajes o puntos de referencia que no forman parte de su vida cotidiana, que no son familiares (la otredad). Otra dice que el turista es aquél que odia a los turistas (MacCannell 10) porque los percibe como un colectivo que se conforma con experiencias artificiales y superficiales, que viajan sólo para decir “he estado allí”. Turista es aquél que viaja para “escapar del aburrimiento, para evadir lo familiar, para descubrir algo asombroso y traer de vuelta a casa ideas nuevas” (Boorstin 78), entonces ¿qué es un viajero? Según Daniel Joseph Boorstin y lo que en esta cita sugiere Sarlo, un viajero es aquél que trabaja activamente en buscar personas, aventuras, experiencias fuera de lo ordinario. En otras palabras, la distinción parece ser que los turistas son superficiales y los viajeros auténticos, pero el denominador común entre ambos, o sea, viajar por placer para experimentar lo no conocido, lo extraordinario, lo “otro”, desestabiliza esta idea. Tanto turistas como viajeros (si es que se puede hacer esta distinción) desean ir más allá de los “simples turistas” y tener de algún modo una apreciación más profunda de la sociedad y la cultura que visitan, este anhelo es un componente básico de su motivación para viajar (MacCannell 10).

Sarlo misma al hablar de sus viajes expresa esta ambivalencia en relación con sus experiencias de viaje en su juventud:

Hacíamos algo completamente innecesario, gratuito y, por lo tanto, incomprensible, casi inconfesable porque no había una categoría de acciones donde inscribirlo. Al hombre de los burros ni siquiera le respondimos que éramos turistas. Decirlo habría contradicho la ideología de nuestro viaje. No éramos turistas. Perteneíamos a una categoría imaginaria: jóvenes latinoamericanos. (78)

Como ella misma lo indica, viajaba para conocer, pero viajaba superficialmente sin saber a dónde iba, con la intención de llegar a lugares desconocidos que fueran auténticos. Lugares que no logró conocer hasta que revisitó las fotografías e investigó el destino al que había llegado. En varios pasajes se refiere a ella y a sus compañeros de viaje como “caminantes ingenuos y autocentrados” (21), “pensábamos que ver era conocer” (99), o sea, como jóvenes ingenuos e ignorantes, pero en todo momento defendiendo su papel de viajera:

Nosotros no éramos turistas ni antropólogos. Hacíamos un viaje latinoamericano de aprendizaje, el grand-tour ideológico por territorios empobrecidos y explotados por quienes nosotros (y miles de

jóvenes) denominábamos las oligarquías locales y el imperialismo [...] La gente del lugar no nos consideraba turistas porque todavía no habían llegado los contingentes de trekking a los pueblos de América del Sur. Por lo tanto, éramos simplemente cuatro muchachos raros, demasiado blancos, con fisonomías no familiares. (104)

A pesar de que lo que muestra es a un grupo de jóvenes universitarios vacacionando por lugares de pobreza y marginación, Sarlo sostiene no eran turistas. No hay en el momento de viaje (y al parecer tampoco en el momento de escritura) una toma de conciencia real de que su presencia provocaba una alteración que modificaba a las personas y a los lugares adonde iban de vacaciones. Como lo atestiguan sus propias fotos, los convirtieron en souvenir y 'sin querer', por ignorancia e ingenuidad, convirtieron ese espacio en turístico. Sin saber, contribuyeron a crear la mirada turística.

4 Identidad, el viaje a las Malvinas

Sarlo afirma:

La identidad no es simplemente un dato establecido en leyes y tratados. Hace décadas que las ciencias sociales han valorizado la cultura, las costumbres, la lengua, la organización familiar, las religiones, las formas del trabajo y del ocio como hilos que tejen la trama de la identidad. (185)

El viaje a Malvinas, como también he dicho antes, es un viaje de madurez. Un viaje de viajera-lectora madura y experimentada y, como la cita arriba sugiere, Sarlo está consciente de qué ha influido en la conformación de su propia identidad. Notablemente resalta el ocio, dejando sobreentendido que se refiere a sus viajes. Sarlo explica que su viaje a las Malvinas fue inesperado y lo define como su último viaje importante:

Me trasladó no sólo a la pesadilla de la guerra de 1982, sino, mucho antes, a días muy lejanos. Fui a Malvinas casi por una improvisación impulsiva. Pero hice mi trabajo y escribí las notas. A la primera, que mandé el mismo día de la llegada, le puse un título cuyo significado yo conocí "la experiencia inconmensurable". (176)

Viaja a Malvinas porque ella pide ser la corresponsal del periódico *La Nación* que cubra el referéndum sobre la soberanía de las islas en 2013, por lo tanto, resiste la etiqueta de “turista” bajo la justificación de que viaja por trabajo. Al final de este capítulo del viaje a Malvinas Sarlo copia esa nota de prensa que menciona la cita y es una pieza de información que confirma que Sarlo decide emprender este viaje para afirmar sus propias convicciones tanto políticas como personales y que, en ese viaje también viajó como turista “siento la misma sensación que cuando me desplazo como turista: levedad, distancia, curiosidad” (261). Sarlo corresponde a esos habitantes que gozan de libertad para desplazarse sin que nadie los cuestione o segregue. En la dicotomía turista/vagabundo de la que habla Bauman, Sarlo inevitablemente es una turista.²

Para Sarlo la ocupación argentina de las islas en 1982 fue un hecho que ella define como traumático porque desde ese momento, hasta la fecha, ha sostenido que los isleños tienen derecho de decidir su soberanía y que esa guerra fue sólo una estrategia de la dictadura para fomentar un nacionalismo argentino que sólo sirvió como propaganda a favor de la dictadura que sacrificó a muchos jóvenes soldados con la aprobación de la mayoría de la población, incluidos los exiliados por la dictadura.

“Nunca me sentí más lejos del país donde vivía que en esos meses donde todo había sido eclipsado por la ilusión de que, guiada por la dictadura, la Argentina vencía a Gran Bretaña. Esa fantasía colectiva fue mi pesadilla” (175). La guerra de las Malvinas la hizo sentirse extranjera en su propio lugar de origen y su visita a las islas la hizo experimentar su argentinidad en calidad de extranjera:

² En “Turistas y vagabundos” Bauman explica que turistas somos todos los que nos movemos sin obstáculos por el mundo: Para el habitante del primer mundo –ese mundo cada vez más cosmopolita y extraterritorial de los empresarios, los administradores de cultura y los intelectuales globales–, se desmantelan las fronteras nacionales tal como sucedió para las mercancías, el capital y las finanzas mundiales. Para el habitante del segundo, los muros de controles migratorios, leyes de residencia, políticas de “calles limpias” y “aniquilación del delito” se vuelven cada vez más altos; los fosos que los separan de los lugares deseados y la redención soñada se vuelven más anchos y los puentes, al primer intento de cruzarlos, resultan ser levadizos. Los primeros viajan a voluntad, se divierten mucho (sobre todo, si viajan en primera clase o en aviones privados), se les seduce o soborna para que viajen, se les recibe con sonrisas y brazos abiertos. Los segundos lo hacen subrepticamente y a veces ilegalmente; en ocasiones pagan más por la superpoblada tercera clase de un bote pestilente y derrengado que otros por los lujos dorados de la business class; se les recibe con el entrecejo fruncido, y si tienen mala suerte los detienen y deportan apenas llegan (Bauman 2001: 96).

...soy un mal entendido también para los otros que me entienden, pero nunca sé hasta qué punto entienden la razón de mi llegada, de mi simpatía por su derecho a decidir. Yo misma no sé si defiende ese derecho porque en la Argentina una dictadura me obligó a defenderlo. O sea, que, paradoja final, la dictadura me obligó a entender a estos isleños. Eso es lo que tenemos en común. (208)

El viaje a Malvinas le permite robustecer la consistencia de su propia identidad que, como lo concibe ella, no se ha modificado a través del tipo. Según su propia autorepresentación en esta narrativa Sarlo sigue comprometida con sus creencias de viajera cosmopolita, entendido este cosmopolitismo como curiosidad y conocimiento, sigue siendo un mujer de izquierda, ex militante del partido comunista devenida en progresista social demócrata, de crítica cultura que sabe, por experiencia, que no entender es fundamental para aprender (como lo muestra sus relatos de viajes). Sarlo afirma: “Somos hijos de los viajes de otros tanto como de los que hicimos” (35) y es justo el viaje a Malvinas, el lugar que por mucho tipo se negó a conocer, por el que se enfrentó al nacionalismo argentino, en donde se reconoce Argentina. Malvinas es el sitio donde se reencuentra con su lugar de origen: la infancia, un espacio-momento que recupera a través de una conversación en un dialecto de lo que llama ella “Belgrano English y el Belgrano Spanish”. Su infancia, por lo tanto, como un lugar/espacio que ya no existe pero que contribuyó a formar a la viajera intelectual en la que se convirtió. Sarlo expresa no una pérdida de ese momento/espacio, al contrario, en sus viajes o, mejor dicho, en la escritura de estos viajes recupera la infancia como punto de partida y llegada. La escritura, por lo tanto, como un viaje que le permite redondear su identidad.

5 Turista vs. viajera

Hacia la última parte del libro Sarlo dice:

Los desplazamientos de un pueblo de cazadores son trabajo o subsistencia; los de un migrante provienen de una decisión condicionada o impuesta. Culturalmente, el hecho mismo de ser viajero y no un migrante o un nómada marca una diferencia insalvable. (222)

Esa diferencia a la que se refiere es una diferencia de privilegios tanto de raza como de clase que le permiten viajar. Al principio del libro, como de pasada,

Sarlo afirma que su primer cosmopolitismo fue “desde abajo” y cita a Appiah sin elaborar mucho más en esto. Sin embargo, este detalle, esta etiqueta que ella asume –la de cosmopolita– nos permite entender cómo y dónde se coloca ella para hablar del “otro”. En su escritura de viaje Sarlo reconoce de dónde viene, su origen y punto de partida, pero sobre todo toma conciencia de su punto de llegada: una conciencia de su condición cosmopolita que, en palabras de Bauman, sabe que: “Todos vivimos ya en un planeta «cosmopolitizado», con fronteras porosas y altamente osmóticas, y caracterizado por una interdependencia universal” (2001: 62).

Sarlo indica que aprendió a ser viajera en la infancia conviviendo con una comunidad de migrantes en una parte rural de Córdoba, Argentina y expresa que fue allí donde encuentra el origen de su idea del “salto de programa” ese algo imprevisto que revela algo desconocido a ese ser que viaja. Sarlo se asume y representa como viajera porque es cosmopolita, una ciudadana del mundo comprometida en entenderlo. Viajar (leer y escribir) es entonces una práctica social que le ha permitido aprender a convivir no sólo con los otros, sino con ella misma. Esa joven turista que con la experiencia se transformó en viajera.

Sarlo parece decir que en un mundo en el que es imposible no ser turistas, tenemos la obligación, (sobre todo aquellos que se consideren cosmopolitas) de reflexionar sobre cómo, dónde y cuándo viajamos para entender nuestros puntos de partida u origen y nuestros puntos de llegada o destinos. Es en ese proceso de reflexión donde existe la única posibilidad de dejar de ser turistas y convertirnos en viajeros.

Podemos decir que a través del debate turistas vs. viajeros que sugiere este libro Sarlo articula tres problemáticas de la otredad:

La identidad como un proceso que no termina de construirse hasta que se reflexiona y elige desde dónde y cómo se habla de una misma. En su caso, como una viajera intelectual madura.

La memoria como parte de ese proceso de construcción de identidad, proceso que es selectivo y que en gran medida depende de mucho otros que influyen y contribuyen a informarnos quienes fuimos y en dónde, antes de decidir quienes somos ahora.

El viaje, o los viajes como una metáfora de la vida. En el caso de este libro es casi una sinécdoque de la vida de Sarlo. La vida como un constante desplazamiento donde las versiones anteriores a nuestro yo actual son un “otro” que nos permite afirmarnos como el yo actual desde del que formulamos nuestra identidad.

Sarlo critica la superficialidad de los turistas y propone con su marco teórico-práctico del salto del programa la posibilidad de transformarse en viajeros. Pero, aun sin querer, este libro muestra que la experiencia de viaje de un turista quizá no es original, pero no deja de ser “auténtica” como experiencia en sí. Sarlo y sus compañeros de viaje tienen una experiencia auténtica en su juventud, pero no adecuada. Fueron de los primeros mochileros latinoamericanos viajando por Latinoamérica, turistas que convirtieron esos espacios marginales en espacio turístico. Al regresar a sus fotos y reescribir sus viajes entonces sí, Sarlo tiene una experiencia más adecuada a su intención de no ser turista sino viajera, pero este “salto de programa” no es en sí una experiencia “auténtica”.

Por último, se puede decir que *Viajes...* contribuye a entender el turismo y su relación con la otredad mostrando que viajar, entendido como un desplazamiento no por obligación, sigue siendo un privilegio y ser turista una herramienta de dominación que el viajero no siempre controla, porque antes que viajeros aquellos que se desplazan por placer están sujetos a ser tratados como turistas.

Obras citadas

- Appia, Kwame Anthony (2006): *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*. New York: W.W.Norton.
- Bauman, Zygmunt (2001): *La globalización. Consecuencias humanas*. México: FCE.
- Bauman, Zygmunt (2016): *Extraños llamando a la puerta*. Barcelona: Paidós.
- Beviglia, Vanina (2014): Viajes de Beatriz Sarlo: una invitación al paseo por la memoria. *Youtube*, uploaded by Acceso Global, 19 septiembre 2014. (<https://www.youtube.com/watch?v=sA-LG5ruIo4>)
- Boorstin, Daniel J. (1992): *The Image. A guide to Pseudo-events in America*. New York: Vintage.
- Foucault, Michael (2013): *The Birth of the Clinic. An Archeology of the Medical Perception*. London: Taylor & Francis.
- Larson, Jonas (2014): The Tourist Gaze 1.0, 2.0, and 3.0. In: *The Wiley Blackwell Companion to Tourism*. Sussex: Wiley.
- MacCanell, Dean (1999): *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*. Berkeley: University California Press.

- Pisarro, Marcelo (2015): "Contra los mochileros": una mirada sobre el libro de viajes de Beatriz Sarlo y su retrato crítico de los viajes iniciáticos de los jóvenes argentino. *La Agenda*. 25 de febrero.
- Sarlo, Beatriz (2014): *Viajes. De la Amazonia a las Malvinas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Thompson, Carl (2016): *The Routledge Companion to Travel Writing*. London: Routledge.
- Urry, John & Jonas Larson (2011): *The Tourist Gaze 3.0*. London: Sage.
- Wilson, Ann E. & Michael Ross (2013): The identity function of autobiographical memory: Time is on our side. *Memory* 11/2: 137–149.
- Zweifel, Teresa (2016): Reseña: Viajes. De La Amazonia a las Malvinas. *Investigaciones Geográficas* 91: 182–184.

Figuras de (inter)subjetividad en *El mono gramático* de Octavio Paz¹

Gabriella Menczel
Universidad Eötvös Loránd, Budapest
menczel.gabriella@btk.elte.hu

Abstract

Octavio Paz's *El mono gramático* (1974) is a bordering, experimental work in many senses (biographic, generic, stylistic, figurative, ontological, etc.). Moreover, it has a very strong metaliterary nature, which is related to creative instances of the subject. In this article I propose to study the mechanisms of subjectivity/intersubjectivity (M. Merleau-Ponty) in this text of Paz, as it is conceived by Martin Buber's notion of Otherness, impregnated by his ontological concept of dialogue. The duplicity of "Me" turns in itself, the search for "You", representing the Other, and the interconnection between the two of them lead to a series of shifts in many senses, such as displacements in time, space, poesis, fiction, art, that may conclude recognizing the "Selfhood", that has its point of origin in the concept of writing.

"Para obtener una verdad cualquiera sobre mí,
es necesario que pase por el otro."
(Jean-Paul Sartre)

La problemática de la otredad es uno de los temas centrales de la obra de Octavio Paz, que se aborda tanto en su poesía como en su ensayística. Uno de los ejemplos más fascinantes, aunque no el más temprano, es su obra maestra, el poema titulado "Piedra de sol", donde el tema de la alteridad se explicita

¹The project of "Tradition and Innovation in Literature" and the publication of this study was supported by the National Research, Development and Innovation Office within the framework of the Thematic Excellence Program: "Community building: family and nation, tradition and innovation," ELTE 2020/21.

con impresionante claridad: “Para que pueda ser he de ser otro / salir de mí, buscarme entre los otros / los otros que no son si yo no existo / los otros que me dan plena existencia”.² En estos versos la subjetividad se define y se configura a partir de la alteridad;³ problemática que puede ser interpretada en varios niveles (existenciales, ontológicos, psicológicos, comunicativos, o sociales, etc.), debido al hecho de que entra en un “espejismo” que requiere la presencia de un Otro para que su existencia llegue a realizarse.⁴ Estas ideas nos remiten al concepto fenomenológico de la intersubjetividad de Maurice Merleau-Ponty, entendida como interrelacionalidad entre individuos que son imperceptibles para sí como sujetos, sin la presencia y la percepción del Otro (1993). Desde *El laberinto de la soledad* (1950) y *El arco y la lira* (1956) hasta *La otra voz: poesía y fin de siglo* (1990) y *La llama doble* (1993) la otredad es una constante en el pensamiento paciano. En este estudio se propone acercar el tema desde el punto de vista de la (inter)subjetividad en su texto enigmático *El mono gramático* (1972).

El concepto de la “intersubjetividad” es un producto particular de las teorías de la subjetividad y se remonta a las *Meditaciones cartesianas* (1931) de Edmund Husserl. Podemos percibir el mundo como universo intersubjetivo con tal de que comprendamos que otros lo perciben de otra manera, o bien, si somos capaces de superar las particularidades de nuestra perspectiva.⁵ En caso contrario, el otro no se concebirá como sujeto sino como mero objeto de nuestra percepción.⁶ Enikő Bollobás en su introducción teórica al análisis de la subjetividad representada en la literatura establece tres mayores categorías: el sujeto narrativo, el sujeto relacional y el sujeto corporizado.⁷ El primero corresponde al sujeto que se constituye a lo largo y como producto de la narración sobre sí mismo. El segundo se refiere al concepto del sujeto comprendido en su relacionalidad con respecto de otros sujetos; y el tercero, alude al carácter fenomenológico de la percepción que inevitablemente se origina del cuerpo,

² O. Paz: *Obras completas VIII. Obra poética (1935–1998)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004: 281.

³ J. González: ‘El Yo y el Otro’, in: Javier González: *El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz*, México-Madrid-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990: 101–122, p. 101.

⁴ *Ibid.*: 102.

⁵ E. Husserl: *Meditaciones cartesianas*, José Gaos y Miguel García-Baró (trads.), México: Fondo de Cultura Económica, 1996: 169–181.

⁶ E. Bollobás: ‘Narratív, kapcsolati, testi alanyiség és az alany performatív megképzése – elméleti bevezető a műhelytanulmányokhoz’, in: E. Bollobás (ed.): *Narratív, kapcsolati és testi alanyiség az irodalomban és a kultúrában*, Szeged: AMERICANA, 2017: 2–14, p. 4.

⁷ *Ibid.*: 2.

que se convierte en la superficie de la constitución del sujeto.⁸ De esta manera, la subjetividad se fundamenta en el cuerpo, por lo tanto, la corporeidad será el fundamento de la narración. El texto se tematiza como cuerpo, donde el sujeto a través de la lengua entra en una relación dialógica con el otro, cuya primera condición es el reconocimiento mutuo.⁹

En la “Nota” final de su texto *El mono gramático* (1972), Octavio Paz nos ofrece una clave explícita para leerlo cuando afirma lo siguiente: “En cada vuelta el texto se desdoblaba en otro, [...] una espiral de repeticiones y reiteraciones que se han resuelto en una negación de la escritura como camino. Me di cuenta de que mi texto no iba a ninguna parte, salvo al encuentro de sí mismo.”¹⁰ Estas frases parecen ilustrar las tres vertientes expuestas de la intersubjetividad, en tanto que sugiere, por un lado que el yo narrativo es un constructo del propio texto; por otro, que el objetivo último del texto, tras todas las peripecias y aventuras con otros sujeto, es el reencuentro consigo mismo; y por tercer lado, el texto cobra validez como cuerpo, es decir, como tejido trazado en un sentido metafórico del camino, que no ha funcionado como tal, sino se emerge en sí como textualidad material, como cuerpo.

De ninguna manera dudamos a lo largo del proceso de la lectura, claro está de antes de la nota final ya, del carácter metaliterario o, mejor dicho, metapoético de la obra, sobre cuyo género se ha constatado numerosas veces que es híbrido, muy complejo para muchos, hasta inclasificable. Eduardo Becerra lo define como el “esfuerzo máximo” de Paz de “proyectar un relato que encierre simultáneamente la exposición y el cuestionamiento de su lenguaje, su creación y su destrucción”.¹¹ No en vano Helena Dunsmoor lo ubica en una locución poética “entre”, para indicar su heterogeneidad. ¿Diario de viaje, poema en prosa, narración lírica, relato de ficción, ensayo filosófico, estudio metalingüístico, exploración poética o experiencia vital?¹² Norma Angélica Cuevas, sin embargo, lo define rotundamente como “poesía y no otra cosa” y remarca precisamente

⁸ *Ibid.*: 2-7.

⁹ J. Butler: ‘Giving an Account of Oneself’, *Diacritics* 31 (4), Winter 2001: 22-40, p. 36.

¹⁰ O. Paz: *El mono gramático*, Madrid: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1998: 131.

¹¹ E. Becerra: ‘El Mono Gramático: convocar una ausencia, interrogar un vacío’, *Cuadernos Hispanoamericanos* 525, marzo de 1994: 33-44, p. 36.

¹² H. Dunsmoor: ‘El mono gramático: entre lenguaje y cuerpo’, *Literatura mexicana. Revista Semestral del Centro de Estudios Literarios* 1/25, 2014: 79-102.

<https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/757/>

sus elementos constitutivos poéticos, que edificarán esta “obra monumental no sólo en la producción del mexicano, sino de la literatura universal”.¹³ Los 29 fragmentos que narran el viaje a Galta del sujeto, por un lado, y por otro, el propio proceso de la escritura en el jardín de Cambridge, espacio de la creación del texto, van alternándose con regularidad hasta la sexta pieza. Luego se rompe la sucesividad, e irrumpen fragmentos de distinta distribución tipográfica, y también temática. Los núcleos semánticos giran en torno a la dialéctica de fijeza y movimiento, a la memoria, al lenguaje, a las artes, al amor, al erotismo corporal y, al fin y al cabo, en busca de la reconciliación de los elementos antitéticos del universo, y a la liberación de sí mismo, “de la escritura y de la lectura”.¹⁴

Adolfo Castañón llama la atención sobre el fundamento oriental del texto, en tanto que lo define como “una reescritura y una virtuosa traducción del *Ramayana* y de otros libros de la literatura sánscrita”.¹⁵ No es una traducción *stricto sensu*, sino más bien una “traslación”, inspirada en la escritura sagrada de la India Antigua. Es, por tanto, un punto de encuentro entre religiones, culturas, lenguajes, además de espacios geográficos, épocas históricas, cuerpos e identidades. Óscar Pujol también subraya las posibles interferencias entre la estética de Paz y el shivaísmo de Cachemira, aludiendo concretamente al maestro espiritual del medievo indio, Abhinavagupta.¹⁶ Gladys Illarregui por su parte, se acerca al texto desde el criterio del orientalismo, del poscolonialismo, interpretándolo como un ejemplo paradigmático de un nuevo espacio epistemológico, del centro fracturado, desplazado desde la Europa hegemónica, occidental: “El poscolonialismo convoca nuevas nociones de inscripción, una dislocación de lo que parecía un ensamblaje monolítico acabado se fractura y advierte y acepta otras formas de representación y de conocimiento.”¹⁷ Con

¹³ N. A. Cuevas Velasco & N. Angélica: ‘Un viaje por el muro de aire. *El mono gramático* de Octavio Paz’, *Semiosis. Revista de Investigación* 19. Universidad Veracruzana, Tercera Época, vol. X, enero-junio de 2014: 63–74, p. 64.

¹⁴ O. Paz: *El mono gramático*, *op.cit.*: 129.

¹⁵ A. Castañón: ‘*El mono gramático*: cima y testamento’, *Letras Libres*, marzo de 2014: 42–45, p. 43. <https://www.letraslibres.com/mexico/el-mono-gramatico-cima-y-testamento>

¹⁶ Ò. Pujol: ‘El mono gramático y el sabio alquimista. Algunas reflexiones en torno a la poética de Octavio Paz en *El mono gramático*’, in: X. Martínez Ruiz & D. Rosado Moreno (coords.): *Festines y ayunos. Ensayos en homenaje a Octavio Paz (1914–2014)*, México, Colección Paideia Siglo XXI, 2014: 39–48.

¹⁷ G. Illarregui: ‘*El mono gramático*: orientalismo y escritura poética de Octavio Paz’, *Palimpszeszt. Tudományos és kulturális folyóirat* 23, abril de 2005. http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/23_szam/09.html

el fin de lograr este objetivo, necesita buscar y encontrar un nuevo lenguaje, nuevos nombres, el proceso de nombrar y reflexionar sobre el lenguaje. Octavio Paz en *Los signos en rotación* (1965) constata que la misión de la poesía es la búsqueda de los otros y recuperar la otredad, “la dispersión de la imagen del mundo en fragmentos inconexos”.¹⁸ Es a través de la poesía que se hace posible el retorno a los orígenes de la cultura, a los mitos ancestrales de la humanidad y, por lo tanto, la poesía se propone “como el credo alternativo para llenar el vacío existencial”.¹⁹

En este contexto podemos entender a Hauman, el mono gramático del título, el simio mítico hindú, que es cuerpo sagrado, naturaleza y, a la vez, creador y receptor de las escrituras, erudito que produce y aprende, comprende el significado de las letras. Con las palabras de Octavio Paz del fragmento 23, es “Ideograma del poeta, señor/servidor de la metamorfosis universal: simio imitador, artista de las representaciones, es el animal aristotélico que copia del natural pero asimismo es la semilla semántica, la semilla-bomba enterrada en el subsuelo verbal y que nunca se convertirá en la planta que espera su sembrador, sino en la otra, siempre otra. Los frutos sexuales y las flores carnívoras de la alteridad brotan del tallo único de la identidad.”²⁰ La cita engloba los principales conceptos de la obra, y mediante la definición de la figura titular ofrece también una metáfora del universo paciano: “la semilla-bomba.” La semilla que es la vida en germen, a punto de brotar, en estado de silencio, y al mismo tiempo es una bomba que explota con un ruido estridente. En vez de crear vida, la destruye, con lo cual el neologismo compuesto de dos nombres es un oxímoron, que conlleva en sí su propia negación y, por tanto, implica su autodestrucción. Es en sí vida y muerte. Contiene una temporalidad orientada al futuro, a un estado transitorio con la esperanza de otro nacimiento.²¹ La transición

¹⁸ O. Paz: *Los signos en rotación*, Madrid: Eds. Fórcola, 2011: 35.

¹⁹ D. Valencia: *Octavio Paz, una mirada al nuevo milenio. Ensayos en torno a la modernidad*, México: Ed. Gobierno del Estado de México, 2010: 185.

²⁰ O. Paz: *El mono gramático*, *op.cit.*: 105.

²¹ Esta misma concepción de la modernidad se expone en uno de los ensayos capitales de Octavio Paz, en ‘La tradición de la ruptura’ (O. Paz: ‘La tradición de la ruptura’, in: *Los hijos del limo*, Barcelona: Seix Barral, 1974: 13–35), donde por un lado, se define la tradición de lo moderno como „una paradoja ... entre lo antiguo y lo nuevo, lo moderno y lo tradicional, ..., entre el pasado y el presente” (*ibid.*: 20); y, por otro lado, se hace referencia a la civilización india que „no rompe el tiempo cíclico” (*ibid.*: 30) y la pondrá en paralelo con la eternidad cristiana: “A la heterogeneidad del tiempo histórico, se opone la unidad del tiempo que está después de los

se manifiesta incluso en la composición formal de la expresión misma, que es un neologismo inventado mediante la unión de dos vocablos, escrito con un guión que los enlaza visualmente. La semilla, al fin y al cabo, da origen a la reproducción de una identidad en forma de otro, es el origen de la metamorfosis natural del mundo. Una identidad que es a la vez alteridad, y que implica una continuidad interminable, “la coextensión de la diversidad y de la identidad”.²² La semilla es, además, “semántica”, o sea, de carácter lingüístico, en el texto de Paz, “enterrada en el subsuelo verbal”, es decir, el nacimiento de la nueva vida solo puede brotarse desde el propio lenguaje. La semilla, signo fálico de la fecundidad, del renacimiento, también connota la sexualidad, que se explicita a continuación y constituye uno de los temas centrales del texto. El mono mismo se comprende como símbolo de la fertilidad. En este caso hay una referencia directa al lenguaje –entendido como “una vegetación en crecimiento”–,²³ a la productividad lingüística, a la génesis del universo a través del lenguaje.

De tal forma, la “semilla-bomba” se concibe como una metáfora isotópica que conforma una red intratextual y proporciona una coherencia semántica a nivel global del texto.²⁴ Si pretendemos desdibujar la configuración de los motivos vinculados a la semilla en todo el texto, descubrimos que el sema de la “semilla” se interrelaciona con otros como el del “brote” (que aparece siete veces a la largo del texto), el del “nacimiento” (de siete apariciones), el del “manantial” (en tres ocasiones), el del “fluir” (ocho apariciones) o “flor(ecer)” (de dieciocho incidencias en total), con los cuales se forma una red semántica subyacente al tema de la escritura. El motivo de la “semilla” aparece explícitamente tan sólo cinco veces en todo el texto, aunque en la parte central del mismo (en los capítulos 8, 16, 20 y dos veces en el 23 ya anteriormente citado). Desde el primer momento, ya en su primera aparición, en el capítulo 8, se vincula con los múltiples campos semánticos connotados: con el de la vegetación, con el de la fertilidad y con el de la escritura. En medio de un catálogo denso de la naturaleza, entre manantiales, árboles, flores y frutos, la semilla alude al desafío del universo indescifrable. La divinidad Hanuman se enfrenta con una “enma-

tiempos: en la eternidad cesan las contradicciones, todo se ha reconciliado consigo mismo y en esa reconciliación cada cosa alcanza su perfección inalterable, su primera y final unidad” (*ibid.*: 33).

²² Ò. Pujol: ‘El mono gramático y el sabio...’, *op.cit.*: 43.

²³ *Idem.*

²⁴ J. Lozano, C. Peña Marín & G. Abril: *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid: Cátedra, 2007: 32.

rañada caligrafía vegetal”, una “maleza de signos”.²⁵ La segunda vez la “semilla” aparece ya directamente enlazada con el tema de la otredad, más exactamente con la identidad, el sujeto y el combate de las dicotomías, con la oscilación entre “liberación” y “reconciliación” como movimientos constantes opuestos. En este contexto la “semilla” se menciona como metáfora del crecimiento natural, una “central de energía” y emerge como definición de la “reconciliación” del Yo con el Otro y los otros.²⁶ Posteriormente, en el fragmento 20 se evoca el cuadro *The Fairy-Feller’s Masterstroke* pintado por Richard Dadd, que representa la naturaleza en miniatura, con “yerbas, margaritas, guijarros, zarcillos, avellanas, hojas, semillas”,²⁷ poblada de “seres diminutos”, y en seguida se la añade la interpretación: “El cuadro es un espectáculo: la representación del mundo sobrenatural en el teatro del mundo natural. Un espectáculo que contiene otro, paralizador y angustioso, cuyo tema es la expectación: los personajes que pueblan el cuadro esperan un acontecimiento inminente.”²⁸ La imagen es como una *mise en abyme*, procedimiento metapoético con respecto a la totalidad de la obra, en el que se encarna la espera, donde el centro vacío representa el instante petrificado de la inminencia.

Entre los demás motivos directamente asociados con tales campos semánticos, que multiplican la presencia iterativa del sema, se destaca otra metáfora configurada mediante la yuxtaposición de elementos distantes. En el fragmento 13 cuyo tema explícito es el lenguaje mismo y la semiosis (“la sucesión de figuras enlazadas”, “la misma palabra”²⁹) el mecanismo de la constitución formal de la metáfora “flores-astros-signos”³⁰ es idéntica a la de la “semilla-bomba”, pero de tres integrantes del universo que, de tal manera, enlazan tierra (flores), cielo (astros) y escritura (signos), o vida (flores), luz (astros) y creación (signos). El enlace evocado en estos tropos a su vez asocia la “escritura como camino” referido en la Nota final.³¹

El motivo de la semilla ya había aparecido su libro de poemas *Semillas para un himno*, publicado en 1954, y recopilado más tarde y completado con dos nuevos poemas en la segunda edición de *Libertad bajo palabra*, en 1960. Posteriormente,

²⁵ O. Paz: *El mono gramático*, op.cit.: 44.

²⁶ *Ibid.*: 84.

²⁷ *Ibid.*: 100.

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Ibid.*: 69.

³⁰ *Ibid.*: 70.

³¹ *Ibid.*: 131.

el folleto *Semillas para un himno* se reproduce en la tercera edición del año 1968 de la misma colección, con unas ligeras modificaciones estructurales. En esta última se le otorga un lugar céntrico, pues en una división en cinco partes ocupa la tercera, y además será el título del último poema de la sección.³² Anthony Stanton entiende el título como la postulación de “un tiempo de germinación y potencialidad (semillas) que desembocará en un futuro canto religioso, un himno”.³³ Ya el pequeño poema inaugural del libro (“El día abre la mano /Tres nubes /Y estas pocas palabras”) proyecta la creación del mundo a través del acto de nombrarlo.³⁴ Naturaleza y escritura emergen continuamente en paralelo que, a nuestro juicio, así anticipan claramente uno de los conceptos principales de *El mono gramático*. La semilla en *Semillas para un himno* se comprende en su temporalidad, en el sentido de potencialidad latente, de explosión retardada, en desarrollo según los ciclos de la naturaleza.³⁵ El instante de brotar, acompañada del florecimiento y la germinación son elementos recurrentes de la poesía náhuatl, en la que se encuentran estrechamente interrelacionados con otros motivos de la naturaleza, como las alas, la pluma, el águila, o el sol, que al fin y al cabo se identificarán con el canto, la poesía, o sea, la creación artística.³⁶ Anthony Stanton en su análisis lúcido demuestra cómo aparte de los motivos temáticos también los recursos expresivos de la poesía antigua de los aztecas son característicos de *Semillas para un himno*.³⁷ Citando a Ángel María Garibay, menciona entre otros, el paralelismo, la densidad metafórica y simbólica como típicos de la poesía náhuatl,³⁸ que son fáciles de reconocer también en *El mono gramático*. En el fragmento 8 referido antes, la enumeración de la fauna de la maleza se construye con la yuxtaposición de plantas y su breve descripción, en varios casos representada con un tropo identificador, que así acercan elementos opuestos y distanciados en el tiempo o en el espacio (por ejemplo, “la palmera de Doum y la de Nibung, una oriunda del Sudán y la otra

³² A. Stanton: ‘Surrealismo y poesía náhuatl en *Semillas para un himno* (1954)’, in: A. Stanton: *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931–1958)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2015: 412–438, pp. 418–419.

³³ *Ibid.*: 419.

³⁴ *Ibid.*: 424.

³⁵ *Ibid.*: 427.

³⁶ *Ibid.*: 427–428.

³⁷ *Ibid.*: 426–431.

³⁸ *Ibid.*: 430.

de Java”,³⁹ “la araucaria de América, cónica torre verde botella de doscientos pies”,⁴⁰ “la ceiba y el ceibo, testigos soñolientos e indiferentes de Palenque y de Angkor”⁴¹). Al final del catálogo exhaustivo, el Gran Mono explícitamente lo identifica con la escritura y la creación en sí: “Hanuman sonrío con placer ante la analogía que se le acaba de ocurrir: caligrafía y vegetación, arboleda y escritura, lectura y camino”.⁴² El Gran Mono se convierte en la encarnación mítica del anhelo del poeta desde los inicios.⁴³ En este acto una vez más se pone de relieve la naturaleza autorreflexiva de la obra. El sujeto lírico de Octavio Paz acaba en un acto de “reconciliación/liberación, de la escritura y de la lectura”,⁴⁴ o sea, abriendo y cerrando al mismo tiempo. El círculo hermético de la creación e interpretación, por una parte, libera el sujeto hacia una multiplicidad ontológica y hermenéutica; y, por otra parte, se reconcilia con la superposición del sujeto escritor y lector en una misma entidad que conocerá así en una intersubjetividad en el sentido merleau-pontiano. Tanto para Maurice Merleau-Ponty como para Martin Buber, cualquier Yo solo puede existir en relación con el Otro, y nunca aislado. El Otro para Buber es el Tú, que puede adquirir propiedades de persona, de objeto o de alguna transcendencia.⁴⁵

El concepto de la intersubjetividad de Merleau-Ponty, y en calidad de su extensión, la intercorporalidad, se fundamenta en la reciprocidad, en tanto que la percepción del cuerpo propio es la condición de percibir el del otro. No en vano en el último fragmento de *El mono gramático* es el cuerpo de Esplendor que se dispersa en el cuerpo del sujeto lírico y viceversa. De tal forma, se insiste en la simultaneidad de las vibraciones de la atracción sexual entre sábanas, la mirada del otro en la penumbra de la madrugada urbana, hasta que en el penúltimo párrafo, se confluye con “el acto inscrito en esta página y los cuerpos (las frases) que al entrelazarse forman este acto, este cuerpo”.⁴⁶ Así se reafirma definitivamente la identificación de cuerpo y escritura. Una vez más se alude a “los frutos sexuales” del fragmento 23 que junto con “las frutas carnívoras de la

³⁹ O. Paz: *El mono gramático*, op.cit.: 42.

⁴⁰ *Ibid.*: 43.

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Ibid.*: 45.

⁴³ E. Becerra: ‘*El Mono Gramático: convocar una ausencia...*’, op.cit.: 39.

⁴⁴ O. Paz: *El mono gramático*, op.cit.: 129.

⁴⁵ V. Romeu: ‘Buber y la filosofía del diálogo: Apuntes para pensar la comunicación dialógica’, *Dixit* 29, diciembre de 2018. <http://www.scielo.edu.uy/pdf/dix/n29/0797-3691-dix-29-34.pdf>

⁴⁶ O. Paz: *El mono gramático*, op.cit.: 129.

alteridad brotan del tallo único de la identidad”.⁴⁷ Obviamente, el “tallo único” corresponde a la semilla en esta imagen, donde la corporalidad biológica se completa con la corporalidad material de la escritura, donde ambas instancias semánticas se incluyen en el sema de la creación, génesis natural de un ser nuevo y del texto poético. No en vano, la tipografía del último fragmento en sí sugiere continuidad y entrelazamiento: los dos puntos repetidos al final de cinco párrafos, el uso obsesivo de las comas, las enumeraciones, la reiteración de los comienzos con minúscula, parecen condensar todos los elementos constituyentes de los fragmentos anteriores para convertirse en una especie de resumen de la totalidad de la obra. La “reconciliación”, término de Paz, se realiza mediante la mirada, la mirada comprensiva del Otro, y a su vez, del texto. Es pues, la lectura que completa el círculo gnoseológico de la creación, la génesis del propio sujeto en la visión, o sea, la comprensión del Otro. En la interpretación de María Carmen López Sáenz, para Merleau-Ponty “el problema yo-otro es un problema típicamente occidental,⁴⁸ inexistente en Oriente donde el yo individual está fundido con lo cósmico. Desde la perspectiva merleau-pontiana, el yo y el otro surgen sobre algo más primordial que les une y separa a la vez, como una bisagra. Esa relación que mantengo conmigo y con lo otro es esencialmente carnal, pues instituye «nuestra inserción primera en el mundo y en lo verdadero».”⁴⁹ Tanto el Yo como el Otro pertenecemos al mismo mundo, y esta inseparabilidad forma una comunidad de implicación, y no una simple yuxtaposición de mónadas. Esta interrelacionalidad se desdibuja en la concepción de Octavio Paz, cuando al final de todo el trayecto trazado en *El mono gramático*: el camino como viaje y como escritura, como autorreconocimiento de la identidad corporeizada y brotada desde la semilla de la alteridad, desemboca en la última palabra de la “lectura”.⁵⁰ El círculo se cierra cuando el lector se involucra en este acto ontológico de la conciencia: “Esplendor es esta página [...] la secuencia litúrgica y la disipación de todos los ritos por la doble profanación (tuya y mía), reconciliación/liberación, de la escritura y de la lectura”.⁵¹

⁴⁷ *Ibid.*: 105.

⁴⁸ M. Merleau-Ponty: *Le Visible et l'Invisible*, Paris: Gallimard, 1964: 274. (Citado por M. C. López Sáenz: ‘Merleau-Ponty: imbricación en el mundo con los otros’, *Daimon. Revista de Filosofía* 44, 2008: 173–184, p. 181.)

⁴⁹ M. Merleau-Ponty: *La Prose du monde*, Paris: Gallimard, 1969: 193. (Citado por M. C. López Sáenz: ‘Merleau-Ponty...’, *op.cit.*: 181.)

⁵⁰ O. Paz: *El mono gramático*, *op.cit.*: 129.

⁵¹ *Idem.*

Por supuesto, esta superposición de sujetos no significa solo una simple coexistencia yuxtapuesta. En todo el texto paciano se sugiere una unidad genérica y ontológica de dualidades, de dicotomías que en sus oposiciones binarias se complementan. El Yo y el Tú, autor y lector como sujetos de la alteridad se “reconcilian” y, por tanto, se integran en una identidad encarnada. En este sentido se entiende la enunciación clave de Paz en el centro de su texto: “Cuando estoy solo no estoy solo”.⁵² Con las palabras de María Carmen López Sáenz, “desde el momento en que lo que digo tiene un sentido sedimentado, yo soy otra; de la misma manera, cuando comprendo al otro, lo experimento en mí y me experimento en él simultáneamente”,⁵³ y en esta acepción conforma la transitividad entre el yo y el otro, que se unen en un “circuito de corporeidad” del “inter-mundo”.⁵⁴ Por lo tanto, la confrontación de la individualidad con lo otro es condición necesaria para que se convierta “en sujeto entre otros sujetos y en el mundo en común”.⁵⁵ Cuando el texto de Paz cierra con el acto de la lectura, la continuación del proceso se delega al receptor, y el término se convierte en una reapertura, un nuevo comienzo, el de la comprensión. “El Otro es a la vez próximo y extraño, diferente y semejante –tal y como lo sostiene Javier González–; es por esto que su conocimiento se hace indispensable para el conocimiento del Yo.”⁵⁶ En la concepción gadameriana lo distinto siempre se visibiliza frente a lo propio, y viceversa; la diferenciación es un vínculo de reciprocidad. Si algo se destaca, necesariamente se autodefine con respecto a lo que se destaca y, por lo tanto, es inevitable que llame la atención sobre aquello de lo que se destaca.⁵⁷ Así se resalta tanto el uno como el otro, pero subrayándose su relacionalidad, que podríamos llamar intersubjetividad. En la concepción merleau-pontiana, la alteridad abarca ambas: la identidad y la diferencia.⁵⁸ Las palabras últimas de *El mono gramático* sugieren que tras un camino serpenteante en busca del amor, al final se llega al encuentro del texto corporeizado en Esplendor, donde escritura y lectura entran en contacto, se complementan y se completan. Parafraseando a Buber, diríamos que se instaura

⁵² *Ibid.*: 81.

⁵³ M. C. López Sáenz: ‘Merleau-Ponty...’, *op.cit.*: 181–182.

⁵⁴ *Ibid.*: 182.

⁵⁵ *Ibid.*: 181.

⁵⁶ J. González: ‘El Yo y el Otro’, *op.cit.*: 103.

⁵⁷ H-G. Gadamer: *Verdad y método I*, Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (trads.), Salamanca: Eds. Sígueme, 1999: 376.

⁵⁸ M. C. López Sáenz: ‘Merleau-Ponty...’, *op.cit.*: 183.

el diálogo entre el Yo y el Tú, que se irán descubriendo mediante la comunicación.⁵⁹ La poesía cumple su misión más sublime, tal y como lo había proyectado el propio Paz en *El arco y la lira*, una misión en interacción con el Otro, que se entiende como el Acto Creativo: “el poema no es sino eso: posibilidad, algo que sólo se anima al contacto de un lector y un oyente. Hay una nota común a todos los poemas, sin la cual no serían nunca poesía: la participación. [...] es siempre un ir más allá de sí, un romper los muros temporales, para ser otro. [...] El poeta crea imágenes, poemas; y el poema hace del lector imagen, poesía.”⁶⁰

⁵⁹ “Me realizo al contacto del Tú.” [...] “El hombre se torna un Yo a través del Tú.” (M. Buber: *Yo y Tú*, Buenos Aires: Nueva Visión Argentina, 2002: 13, 26.)

⁶⁰ O. Paz: *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973: 25.

De la épica a la sátira: cimarrones y esclavos en la literatura colonial del Perú (Miramontes y El Ciego de la Merced)

Javier de Navascués
Universidad de Navarra
jnavascu@unav.es

Abstract

The projection of the Subject in the Other tells us much about the Subject himself and his means of being and understanding the world. The representation of two communities – the Maroons (“Cimarrones”) of the Isthmus of Panama, and the Afro-descendants of Lima – reveals how their images were built upon the crossing of certain literary conventions and the colonial political system. This article analyses a 17th Century epic poem, *Armas Antárticas* (*Antarctic Weapons*), by Juan de Miramontes, and the satirical poetry of Francisco del Castillo, also known as “El Ciego de la Merced” (18th Century). Miramontes is inspired by certain conventions of the literary epic and, as a consequence, configures an idealized representation of the enemy, which in this case is the “Cimarrón” (i.e., a rebellious and fugitive slave). In contrast, the satirical representation of the Afro-descendant by del Castillo is absolutely denigrating, in accordance with the Hispanic tradition of the literary genre itself. However, in both cases, *negros*, *mulatos* and *zambos libres* are represented as a threat to the colonial system.

Los debates sobre la otredad en la América colonial se han centrado en más de una ocasión en la dicotomía aborigen/español. El embate de la conquista, se ha señalado muchas veces, supuso una vasta empresa de destrucción de culturas ajenas a la europea y, en consecuencia, la colonización y evangelización posteriores se caracterizaron por una negación sistemática del otro en tanto que otro. El descubrimiento de América, por ejemplo, ha sido visto como “el acontecimiento histórico más asombroso de nuestra historia, aquel en el que emerge un

sentimiento de extrañeza radical ante el otro” (Todorov 1999: 14). En este tipo de afirmaciones puede sospecharse que la afirmación “nuestra historia” hace referencia justamente a la historia de Europa occidental. Sin embargo, desde ciertos ángulos de los estudios postcoloniales (cf. Spivak 1998) el problema de la homogeneidad en el tratamiento del subalterno es un elemento que debe tenerse muy en cuenta si no se quiere caer en ciertos reduccionismos bipolares (opresores-oprimidos; élites-subalternos). De hecho, se ha estudiado cómo entre los grupos dominados existen diferencias importantes y cómo los integrantes de ciertos grupos utilizan estrategias para legitimar sus posiciones. Lo cierto es que un examen riguroso, en el caso de la América española, manifiesta la formación de una sociedad interétnica de extraordinaria complejidad, en la que la pirámide social estaba determinada por las procedencias geográficas y las pertenencias étnicas.

Por lo demás, se parta o no de la teoría postcolonial, es posible cuestionarse si ciertos estudios, al poner el énfasis en la dicotomía colonizados/colonizadores, amerindios/ europeos, “no han perdido de vista gran parte de las interacciones que caracterizan las situaciones coloniales” (Cañizares-Esguerra 2007: 32). Esto es, si partimos de esquemas basados en la oposición “español o criollo/ indígena”, descuidamos el carácter híbrido de la sociedad colonial, que es mucho más complejo al participar en ella otros actores que resultan excluidos e incomprensibles desde ciertos binarismos simplificadores. Por tanto, una reflexión sobre la alteridad cultural en América Latina y/o en su época colonial no debería ceñirse en exclusiva a las oposiciones binarias, sino que debería incluir a otros contingentes que contribuyeron de modo decisivo a la construcción de la nueva sociedad.

1 Los afrodescendientes y sus “espacios de libertad” en la América española

Es en este punto donde la atención se ha de enfocar en la presencia de la población de origen africano. Como se sabe, España, que ya había importado esclavos en la Edad Media, acudió al tráfico desde África para apuntalar su control sobre las zonas ocupadas en América, que reclamaban mano de obra tanto en el interior como en las ciudades recién fundadas. La debacle demográfica de la población indígena, debida a las enfermedades importadas y las conquistas militares, así como el impulso de las leyes protectoras del indio,

condujeron a las autoridades a impulsar el comercio de esclavos desde África. El número de personas secuestradas y vendidas fue incrementándose a lo largo de tres siglos, de modo que se convirtió en un elemento imprescindible de la economía colonial. Incluso la Iglesia, que había abanderado la defensa del indio, no tuvo una posición tan firme con respecto a la esclavitud africana. No faltaron, sin duda, escritos de denuncia y figuras excepcionales como san Pedro Claver o el jesuita Alonso de Sandoval, que entregaron su vida en favor de las condiciones de vida de esta desgraciada comunidad. Pero los libelos antiesclavistas no tuvieron ni de lejos la difusión de la obra indigenista de Bartolomé de Las Casas, ni afectaron esencialmente a la política española con respecto a sus esclavos.¹

En la primera mitad del siglo XVI entraron en los puertos españoles de América 268000 personas para ser expuestas y vendidas. Solo en la ciudad de Lima había 14.481 negros y mulatos de un total de 27394 habitantes en 1636 (Blackburn 2007: 143). Las cifras a lo largo de la colonia fueron incrementándose en favor de la población negra frente a la indígena. En el censo capitalino de 1700, la proporción es de un 11,7 % de indios frente a un 31,7 % de negros y mulatos. Al final del siglo, en 1791, la distancia se había agrandado: 7,9 % de indios ante un 41,6 % de negros, mulatos, zambos y cuarterones (Pérez Cantó 1985: 50). A estas cifras se suman testimonios de cronistas y viajeros que transmiten a sus lectores la impresión de que en la capital del Virreinato vivía una masa informe de negros, mulatos y zambos, un dato que no dejaba de alarmar a las autoridades y las élites criollas (Jouve Martín 2005: 22–26). La conclusión inevitable es que Lima, desde el punto de vista demográfico, fue una ciudad criolla y africana a lo largo del periodo colonial.

Tanto en Perú como en el resto del Imperio, los esclavos de origen africano se empleaban, sobre todo, en el servicio doméstico, las obras públicas, los obrajes textiles, etc. Muchos de ellos vivían en los centros urbanos, en convivencia muy estrecha no solo con sus amos, sino también con otros individuos de muy variada procedencia étnica y social. La esclavitud urbana fue, en líneas generales, una servidumbre menos dura que la que sufrían los afrodescendientes en las plantaciones y las minas (Bernand 2011: 97–11). Esta es una idea importante

¹ Las Casas, como se sabe, denuncia la institución de la encomienda por inhumana y propone para salvar a los indios, su reemplazo por africanos. Los juicios de los autores españoles del XVI contra la esclavitud no son unánimes. Hay quienes, como Molina y Avendaño, la condenan solo parcialmente y acaban por justificarla, y otros que la condenan sin paliativos como Francisco José de Jaca (Pena González 2013: 268–276).

que debemos tener en cuenta en las próximas páginas. Es precisamente desde las ciudades cómo la introducción de la población de origen africano contribuyó de manera decisiva a la formación de una sociedad interétnica. La famosa “pintura de castas” es una prueba de ello. Una rápida observación de este género pictórico desarrollado en la América española del siglo XVIII nos revela un panorama costumbrista marcado por el cruce de etnias y culturas. Ahí podemos observar, a partir de los matrimonios interétnicos y las uniones de hecho, la promoción social de individuos que, de otra manera, se situarían en lo más bajo del escalafón étnico-social. Asimismo, se percibe la cercanía de unas razas con otras, sobre todo en el ámbito urbano.

En términos generales, y sobre el papel, llegó a ser más fácil para un esclavo alcanzar la manumisión (o sea, la libertad) en las colonias gobernadas por su Majestad católica que en las demás colonias británicas, portuguesas, holandesas o francesas. Frente al resto de legislaciones europeas sobre esclavitud, se admitía que un esclavo pudiese denunciar a su amo por malos tratos o se otorgaba el derecho a comprar su libertad (Andrés-Gallego 2005: 244–258). Otra cosa es que las leyes se cumplieran. De todas formas, en el discurso letrado colonial muchas veces se subraya la humanidad del sistema español frente al de las otras potencias europeas. Félix de Azara, militar ilustrado y científico que vivió en el Río de la Plata en el último cuarto del siglo XVIII, señala lo siguiente:

... se los trata con bondad, no se les atormenta jamás en el trabajo, no se les pone marca y no se les abandona en la vejez [...] Para creer la manera de tratar a los esclavos en este país es necesario haberlo visto, porque no se parece nada al trato que sufren en las otras colonias americanas [...] Yo he visto a varios esclavos rehusar la libertad que se les ofrecía y no querer aceptarla más que a la muerte de sus dueños.

(Azara 1998: 144)

Existen muchos otros testimonios en los que los españoles aseguraban tratar a sus esclavos mejor que en ninguna parte (Andrés-Gallego 2005: 241–244). Seguramente Azara exagera, pero no hace otra cosa que anotar observaciones que tienen en cuenta esa mayor facilidad legal del afrodescendiente en la América española en alcanzar la libertad. Además, sus vindicaciones sobre la “suavidad” y “dulzura” de la esclavitud se comprenden dentro de esa parte de los escritos de Azara (y de tantos ilustrados españoles) que tratan de refutar la leyenda negra sobre España en América. Por último, con este tipo de juicios se está adhiriendo

a una autoconciencia de grupo que tiene consecuencias en el imaginario de los españoles sobre sus esclavos. Nos detendremos en esta última cuestión más adelante.

Cabe preguntarse, por tanto, acerca de las presuntas “suavidades” del sistema. Para empezar, las condiciones de vida en las plantaciones y en el medio rural en general eran mucho peores que en las ciudades, tanto por la mayor capacidad de control sobre los esclavos por parte de los amos como por las dificultades de regular legalmente ciertos comportamientos abusivos.

También era cuestionable la aplicación de una ley que permitía, por ejemplo, que un esclavo denunciase a su amo por malos tratos, pero que muchas veces se aplicaba con dureza ejemplar contra los afrodescendientes (Jouve 2005: 102–105). Es verdad que, algunos hicieron fortuna como terratenientes o destacaron como médicos (Andrés-Gallego 2005: 126–128; cf. Jouve Martín 2011). En Caracas y Lima, desde la segunda mitad del siglo XVIII, la mayoría del gremio médico pertenecía a grupos como los pardos, mulatos, negros, etc. (Bernard 2011: 143–144). Dentro de ciertos márgenes, el antiguo esclavo podía abandonar su estado e, incluso, ascender socialmente. No era extraño que tuvieran ellos mismo esclavos propios en cuanto conseguían el estatuto de libertad, aunque apenas poseyesen otros bienes.² Sin embargo, la inmensa mayoría no abandonó la miseria, ejerciendo las tareas más bajas y de menor cualificación. Tampoco se integraban completamente en el tejido social y cultural dominante. Por el contrario, como demuestran sus adaptaciones de las formas de la religión cristiana, el colectivo generó una producción cultural propia (Fernández Armesto 2004: 85–88).

A partir de este rápido esbozo histórico, podemos plantearnos ciertas representaciones de la alteridad en una producción literaria marcada por una heterogeneidad racial que, como señalamos al comienzo, superó desde el comienzo la dicotomía europeo/aborigen. El negro, como el indígena, participaba de su condición subalterna, pero, social y jurídicamente, comparecía frente a las élites criollas o peninsulares como un esclavo o un súbdito libre cuya integración en el engranaje social y político era de entrada más problemática.

En las páginas que siguen nos preguntaremos, a partir de dos textos de la literatura colonial peruana, cómo eran percibidos y representados los esclavos,

² Sullón Barreto señala, por ejemplo, el caso de Miguel Serna, moreno libre que declara como únicos bienes unas pocas prendas de vestir y una mujer negra y tres hijos suyos (Sullón Barreto 2019: 98). Jouve Martín (2005: 43–44) aduce distintos ejemplos de indios que poseían esclavos negros, o de mulatos o negros libres que tenían otros esclavos, a su vez.

o sus descendientes libres, en su integración como súbditos de la corona. Para ir arrojando un poco de luz sobre estas cuestiones, partiré de cómo podía percibirse desde las élites la posible autonomía de esta población que había sido históricamente obligada por la fuerza a trasladarse a otro continente y otra sociedad. Muy en particular, examinaré de qué modo ciertos elementos de la cultura letrada como las convenciones genéricas intervienen en la representación del afrodescendiente.

2 *Armas antárticas*: cimarrones y épica

Una forma de libertad mucho más radical que la prevista por la ley se realizaba saltándose las reglas del sistema colonial, esto es, mediante la huida de las plantaciones o de cualquier otro lugar de trabajo forzado. Se trataba del fenómeno del cimarronaje, ya que a aquellos que escapaban y llevaban una vida aparte de los núcleos esclavistas, se les denominaba cimarrones. Normalmente los cimarrones formaban sociedades alternativas en territorios inhóspitos como las selvas, o se dedicaban al bandidaje. De entrada fueron vistos como una seria amenaza a la paz interior y fueron perseguidos como criminales. Su existencia a lo largo de los siglos XVI a XVIII supuso un quebradero de cabeza para el sistema colonial. En ciertas ocasiones los fugitivos llegaban a formar estados independientes dentro del mismo imperio que desafiaban al poder colonial. Las autoridades se esforzaron en sofocar estos focos de resistencia a través de la violencia o, si no era posible, se vieron obligadas a negociar tratados de paz, en una línea semejante a lo que debieron hacer con poblaciones indígenas en las periferias del imperio (cf. Weber 2007). Fue el caso del reino cimarrón de Esmeraldas en el interior de la actual Colombia, que incluso se ganó el respeto de la corona española (Fernández Armesto 2004: 79), como se aprecia en testimonios iconográficos del rey de Esmeraldas con sus hijos ricamente ataviados. La literatura colonial no fue pródiga en la representación de los cimarrones. El poema épico *Armas antárticas* (1609) de Juan de Miramontes es una excepción, ya que trata el tema a partir de la alianza histórica entre los corsarios ingleses y los palenques (comunidades fortificadas) de los cimarrones en la Audiencia de Panamá durante la década de los 70 del siglo XVI.

Su autor, Juan de Miramontes, fue un soldado español que llegó a Perú en el último cuarto del siglo XVI, sirvió en diversas empresas coloniales y llegó a ser arcabucero de la guardia del Virrey, importante título que le permitió tener

un importante estatus en Lima hacia 1607. Alrededor de 1609 había concluido *Armas antárticas* y para 1611 ya había fallecido. El manuscrito de su único poema viajó a España y fue conocido por eruditos españoles e hispanoamericanos, aunque no se editó por primera vez hasta 1921.³ El texto consta de 20 cantos de estructura heterogénea: al recuento histórico de la conquista española del Imperio inca siguen diversos episodios de la lucha de las autoridades del virreinato del Perú contra las amenazas corsarias procedentes de Gran Bretaña. En medio se intercala una historia idílica y amorosa de temática indígena. Pero, por encima de todo, el hilo conductor de *Armas antárticas* es la preservación de las fronteras del imperio en América del sur.

Mi interés se centrará en una de las partes más originales del poema, la que se ubica en los cantos IV, V, VII, IX y X. En estos cantos se narra (de forma interrumpida por los cantos VI y VIII) las batallas entre los corsarios ingleses de Juan Oxnán, con la ayuda del reino cimarrón de Bayano, contra las tropas españolas. Se trata de sucesos inspirados en acontecimientos protagonizados por el corsario John Oxenham, quien se alió con los cimarrones para depredar las costas panameñas del Pacífico entre 1576 y 1578 hasta que fue finalmente apresado.

La primera aparición de los cimarrones llega, pues, en el canto V, cuando los ingleses desembarcados en la costa de Panamá se encuentran con el guerrero Jalonga en el bosque. Este los conduce a la ciudad escondida donde gobierna el rey Luis de Mazambique, quien se deja persuadir por Oxnán para combatir juntos a los españoles. Los cimarrones confían en afianzar su libertad y enriquecerse a costa de sus antiguos señores gracias a su alianza con los ingleses. Sin embargo, la primera expedición de castigo desde Panamá, comandada por el capitán Ortega, les inflige una grave derrota destruyendo sus posiciones. Los aliados tienen que retirarse de allí, pero luego regresan y reconstruyen la fortaleza. Sin embargo, otra expedición, esta vez desde Lima, va en su busca. Por el camino los españoles encuentran a un cimarrón, Biafara, que ha decidido desertar de su bando, resentido a causa del rapto de su amante, Marta, por parte de un corsario inglés. Biafara conduce a los españoles hasta una avanzadilla de ingleses. Estos últimos son aniquilados y el propio cimarrón consume su

³ La mejor edición es, sin duda, la realizada por Paul Firbas en 2006. En ella se exponen los elementos más destacados de la biografía de Miramontes que tenemos hasta hoy. Desde esta excelente edición han aparecido algunos estudios (cf. Mazzocchi 2016; Mazzotti 2016; Segas 2017, Navascués 2018, Choi 2019, etc.) que dan cuenta de un interés hasta ahora desconocido entre la crítica.

venganza en el culpable. Después los españoles atacan la fortaleza y la someten. El rey Luis de Mazambique huye por el río a nado. Se rinde el capitán inglés, Oxnán, y los españoles regresan victoriosos a su base. En el canto XI la acción, esencialmente discontinua, sigue con otros episodios separados en el tiempo y el espacio.

Algún crítico ha sentido cierta perplejidad ante la visión positiva de los negros en el poema, ya que estos tienen “una beligerancia sorprendente dados los prejuicios y valores de la época” (Miró 1999: 13). En realidad, si se tienen en cuenta las convenciones del discurso que maneja Miramontes, quizá no debiera sorprendernos tanto. El género épico, desde la *Iliada* y la *Eneida*, se caracteriza por un enaltecimiento del enemigo. Este proceso forma parte del *genus sublime*, como toda la materia tratada en el poema, desde el registro utilizado en los parlamentos hasta las descripciones de los espacios. Virgilio, modelo fundamental de los poetas épicos del Renacimiento y Barroco europeos, exalta el valor y las cualidades guerreras de los latinos frente a los troyanos de Eneas. Alonso de Ercilla pondera el poder y la nobleza de los araucanos, en su famoso prólogo, ya que “son pocos los que con tan gran constancia y firmeza han defendido su tierra contra tan fieros enemigos como son los españoles” (Ercilla 2011: 71–72).⁴ En la épica las virtudes del rival honran al vencedor.

Además, como señala Paul Firbas (1996: 95–97), la imagen de los cimarrones en *Armas antárticas* se explica por la tensión entre dos formulaciones distintas del negro que coexisten en la época. De un lado, la visión contemporánea del esclavo fugitivo por parte de las autoridades españolas; de otro, una genealogía mítica que se remonta a Etiopía y evoca al reino cristiano del Preste Juan. La relación de la épica clásica con Etiopía, por otra parte, se localiza nada menos que en la *Iliada*, en donde Memnón, el rey de Etiopía, es sobrino de Príamo, rey de Troya (Segas 2017: 243). Mundo africano y mitología griega se dan la mano a través de este tipo de vínculos intertextuales. El cimarrón Jalonga, en su primer encuentro con los ingleses (y con el lector) aclara el linaje prestigioso de su gente: a partir de la unión del dios Apolo y Andrómeda habría nacido Senapo, el legendario emperador de Etiopía, fundador de la nación de la cual proceden los esclavos fugitivos. Según McCloskey (2011: 262–265), estos precedentes

⁴ Tampoco creo haya que sacar sugerencias acerca de una posible crítica autorial a la institución de la esclavitud, como ha hecho algún otro estudioso (Hidalgo Pérez 2018: 21–22), ya que quien dentro del texto se queja de ella es justamente el cimarrón Jalonga. Sería incoherente que quien ha escapado de la esclavitud, realice una alabanza de ella. Miramontes no tenía otra opción narrativa que justificar la posición de su personaje si quería mantenerlo como cimarrón.

idealizados de los cimarrones supondrían un “blanqueamiento” imaginario de su origen. Tanto el dios solar Apolo como la hermosa princesa Andrómeda se representaban ante el lector contemporáneo desde los cánones de belleza europea, es decir, como individuos admirados estéticamente por la extrema palidez de su piel. La conjunción de alusiones épicas y mitológicas legitima la presencia de los cimarrones en el poema, ya que los introduce en el ámbito del mito occidental, de la misma forma que Eneas, por ejemplo, constituye el enlace prestigioso de Roma con una leyenda remota de desposesión y peregrinaje. Estas sugerencias subyacen a la narración de la llegada a América y a la rebelión contra los españoles del esclavo Bayano, también contada por Jalonga. De hecho, el desafío de Bayano y su continuador Mazambique permitiría exponer “la situación histórica del presente como una búsqueda legítima por recobrar su esplendor perdido” (Firbas 1996: 97). En definitiva, si en Apolo y Andrómeda descansa la explicación del linaje de Jalonga y los suyos, entonces los enemigos pasan a transformarse de esclavos fugitivos en dignos rivales cuya derrota ennoblece a los victoriosos españoles (McCloskey 2011: 274).

Lo etiópico, por tanto, una y otra vez repetido para referirse a los cimarrones, sublima la imagen del esclavo rebelde y la conecta con un pasado honorable que se halla en los textos fundantes de la cultura letrada. Aunque haya ocasionales referencias al pueblo “bruto”, “rústico” o “bárbaro” de los cimarrones, la representación del afrodescendiente se organiza a partir de una tradición mítica y las convenciones del género épico. Sus conductas reproducen con una lógica algo mecánica las de los héroes de la epopeya culta: agasajan a los ingleses recién llegados con banquetes y música; se embriagan durante el convite; entablan una discusión acerca de la conveniencia de tomar las armas; en la discusión los más prudentes son los ancianos; antes de partir al combate, consultan a los astros, etc. (Miramontes 2006: 281–285). En cierta forma, la presentación de estos antagonistas confluye con la que se despliega con los araucanos en el poema de Ercilla y en todo el ciclo épico de la guerra de Arauco (cf. Huidobro). La tradición clásica occidental válida, desde la óptica del poeta y sus lectores, la superioridad de la materia tratada.

Ahora bien, al mismo tiempo no se pierde de vista que quien protagoniza todos estos elementos tópicos, es un enemigo, infiel por demás señas. De ahí que tengan hechiceros que profetizan erradamente, por falta de ciencia y a causa de su proximidad con las fuerzas del Mal:

No porque son astrólogos tan sabios
 que sepan tomar cuenta a los planetas
 con ballestas, cuadrantes y astrolabios,
 de aspectos, conjunciones, líneas rectas
 que solo su saber está en los labios
 y allá en las cuevas hórridas, secretas:
 con la supresticiosa voz enorme
 apremian al demonio los informe.
 (Miramontes 2006: 278–279)

Esta visión de la profecía diabólica se remonta al episodio de la bruja Ericto en la *Farsalia* de Lucano, que, a su vez, conoce distintas reelaboraciones en la épica hispánica de Lope de Vega y la *Dragontea*, Juan Rufo y la *Austriada*, Antonio Saavedra Guzmán y *El peregrino indiano*, etc. (cf. Marrero Fente 2018). En todas ellas el pagano, el infiel o el hereje consulta a los hados (al demonio, en realidad) y este les engaña pronosticando una victoria contra el imperio español. Los cimarrones, aunque ennoblecidos, siguen siendo el enemigo pagano que ha hecho una alianza con el demonio, un aspecto ideológico sustantivo de la épica colonial (cf. Cañizares-Esguerra 2008). La providencia divina, en cambio, está con los españoles que vencen de forma contundente. La huida vergonzosa del rey Mazambique, que escapa por el río abandonando a sus aliados ingleses, realza la victoria y expone, en cambio, algunos flancos débiles en la idealización épica del negro:

El etíope rey del pueblo bruto,
 como vio del inglés la acerba suerte,
 el puesto que le había encomendado
 deja y se arroja por el río a nado.
 (Miramontes 2006: 412)

Esta es la última imagen de los cimarrones en el poema: su líder escapando como puede. Además de recordar algunas imágenes prejuiciosas contemporáneas, los versos inciden en la antítesis que define al negro: “etíope/bruto”. Aunque está documentada la destrucción del campamento cimarrón de la zona de Bayano (cf. Tardieu 2009), más adelante el poema omite algunos sucesos históricos posteriores, tales como las negociaciones de paz entre el rey Mazambique y los españoles que concluyeron en el compromiso de los cimarrones de no apoyar las posibles incursiones inglesas en el futuro a cambio de que se

les respetara su modo de vida en libertad.⁵ Estos silencios no son inocentes. El soldado Miramontes oculta ante su lector de Lima o de Madrid una serie de negociaciones que son poco belicosas y sí mucho más pragmáticas. La necesidad de transigir con la presencia del esclavo y sus prerrogativas se esconde en el poema épico, pero será, como enseguida veremos, materia fundamental de un género opuesto, el satírico.

3 Fray Francisco del Castillo, “El Ciego de la Merced”: el miedo a la mezcla

El segundo de los autores que examinaré es Fray Francisco del Castillo, más conocido con el apodo de El Ciego de la Merced (Lima, 1716–1770). Según parece, quedó ciego, o casi ciego, de niño. Al quedar huérfano de padres también a muy temprana edad, sus tíos lo destinaron a educarse con los frailes mercedarios, en cuya orden ingresó como novicio en 1734.⁶ Como autor literario, se le recuerda por un puñado de obras de teatro y más de un centenar de poesías, la mayor parte de tipo festivo y satírico. Pese a su interés, su poesía no ha recibido todavía el interés crítico que merece.⁷

Una lectura de las composiciones satíricas de Castillo ofrece una mirada amplia y, al mismo tiempo, interesada ideológicamente, de la Lima de la segunda mitad del siglo XVIII. Sus muchos romances hacen hablar, sobre todo, a personajes procedentes de las castas inferiores, negros, mulatos, zambos, indios. Algún crítico ha señalado que “a través de su discurso presenta elementos marginales de la sociedad limeña, como la corrupción administrativa, el caos urbano, la prostitución, los problemas raciales, la incapacidad profesional u otros problemas más, que hacen que su obra se convierta en un discurso alternativo a los mostrados por el discurso oficial” (Vásquez Salomé 2000: 120–121). Me temo que este tipo de juicios tiende a actualizar nuestra percepción de los portavoces de sociedades heterogéneas de antaño, como la limeña del siglo

⁵ De hecho, los cimarrones apoyaron la defensa española en la última gran empresa de Francis Drake contra el poder colonial en América. La incursión concluyó con la muerte del famoso corsario inglés en Portobelo en 1596. Lope de Vega trata este episodio en *La Dragontea* (1598) y utiliza el personaje de Jalonga contra los corsarios, igual que Miramontes. Como ha demostrado Sánchez Jiménez (2007: 125–126), este personaje es histórico y combatió destacadamente contra los ingleses de Drake en su incursión de 1596.

⁶ Para los datos biográficos, cf. Aparicio (1961) y Reverte Bernal (1985).

⁷ Sobre su poesía, cf. Reverte (1995 y 2000), Navascués (2009) y Krieg (2020).

XVIII, pero ignora la complejidad de los planteamientos que entonces se podían dar. ¿Cuál era el “discurso oficial”, por otro lado? ¿Aquel que establecía una tajante y natural división entre élites y subalternos, sin que se debiera franquear las barreras del sistema de explotación colonial? Esta era, ciertamente, una idea sólidamente establecida y tenía poderosos intereses entre las clases altas de la ciudad. Pero la homogeneidad de este discurso es cuestionable, ya que se enfrentó a otras opiniones procedentes de las élites, como enseguida veremos en ciertas composiciones de Francisco del Castillo que reflejan esos debates. En la segunda mitad del siglo XVIII es un hecho que la administración suaviza la rigidez del sistema de castas y que las autoridades metropolitanas buscan, mediante nuevos códigos legales, el ascenso y la integración del negro en la sociedad colonial. De esta forma, todo apunta a que, como ha estudiado Andrews (2007: 96), la Corona “buscaba neutralizar el poder criollo construyendo alianzas con sectores previamente excluidos”. Aunque la inmensa mayoría de los núcleos afrodescendientes vivieron en la pobreza y el analfabetismo, algunos consiguieron ascender e incluso acceder a los saberes letrados, como los médicos mulatos de la ciudad de Lima (cf. Jouve Martín 2005).

Cierta poesía de Castillo se debe entender en relación, por un lado, con las discusiones entre la circulación de las ideas ilustradas y las disposiciones oficiales; y, por otro, con la mentalidad asentada entre los criollos de Lima. Para estos, el mestizaje “solo podría ser bien visto si involucraba a las élites criollas e indígenas [...] En cambio, el mestizaje vulgar se consideraba una amenaza a la existencia de sistemas de gobierno jerárquicamente idealizados” (Cañizares-Esguerra 2007: 366). Francisco del Castillo vivió en una ciudad multiétnica, en la que esclavos y libres se movían en las mismas casas y frecuentaban los mismos espacios públicos. Seguramente era muy consciente del papel privilegiado que tenía por su nacimiento. Sabemos que él mismo tuvo a su cargo seis esclavos y muy probablemente alguno de ellos fuera su lazarillo, lo que no deja de ser paradójico al pertenecer a una orden religiosa, la de los mercedarios, cuyo origen histórico estaba en la liberación de los esclavos cristianos del Mediterráneo. Por otra parte, el Ciego de la Merced no solo asistió a un espectáculo cotidiano donde los negros, mulatos y pardos (categoría general que incluye distintas mezclas) formaban una parte sustancial de la población, sino que pudo ver cómo esta gente, desde su perspectiva, se convertían en una preocupación para el buen orden de la ciudad. En sus composiciones, normalmente de tono humorístico, él habla de la gente modesta (no sólo negros, sino también indios, zambos, mestizos o criollos empobrecidos) se sublima y pretende mostrar la

visión del español o del criollo acomodados, la clase a la que pertenecía Castillo y, sobre todo, la que constituía el público receptor de sus poemas.

En este sentido, es interesante la lectura del Romance 5° que pone en conversación a un alcalde indio, Nicolás Quispe, con un mayordomo negro, Miguel Torres. El primero, montado en una mula flaca y llevando un mal avío, se queja ante el segundo del mal trato que recibe de los españoles: “Pues después de cincuenta años,/ entre españoles viviendo,/ le han pagado estos tan mal,/ que tiene a su nombre miedo” (Castillo 1996: 952). La respuesta que el negro Miguel da a su compadre indio resulta un tanto cínica. Los negros, le dice, reciben mejor trato porque son complacientes y alegres con sus amos, de modo que, en realidad, “aun cuando esclavos nos vemos,/ y nuestro color al blanco,/ diametralmente es opuesto/ no sólo somos tratados / sin rigor, mas somos dueños/ de haciendas y confianzas / y aun de su honor tesoreros” (Castillo 1996: 960). Más aún, su suerte es tal, que el negro Miguel asegura que va a casar con “una blanca/ que se acunó en un convento” (Castillo 1996: 961). Al final los dos personajes se separan: el negro montado en un bello alazán, y el indio, triste y desamparado con su borrico⁸.

A fin de leer con una mejor comprensión del problema tratado conviene tener en cuenta su contexto. Indios y negros no eran conceptuados igual en el Virreinato por la clase dominante, y este poema da fe de ello. Las relaciones interétnicas distaban de ser armónicas.⁹ Los primeros contaban con una histórica protección legal, al menos sobre el papel, de la que carecían los segundos. Al proponer una visión cínica del negro frente al indio en relación con los poderosos, el poeta alerta del trato presuntamente desigual que tienen unos y otros en la realidad. Los indios deberían ser protegidos por ley, mientras que los negros eran reconocidos como esclavos o libertos de muy baja condición. Pero, al mismo tiempo, éstos últimos solían emplearse de esclavos domésticos y tenían, sin duda, una mayor proximidad a la vida cotidiana del criollo o el peninsular. Por otra parte, la casta indígena era minoritaria en Lima frente a negros, mulatos, zambos, etc. Respecto a la incorporación del mestizaje en el grupo de los negros, recordemos las palabras del Ciego: “Es mejor ser perro puro/ que mezcla de gato y perro”.

A cambio, el esclavo negro tenía una familiaridad con el mundo del criollo o el peninsular que no tenía el indio. Si servía en una casa, enseguida encontraba

⁸ Un análisis detenido de este poema en Navascués 2007: 316–320.

⁹ A lo largo de los siglos XVI y XVII se registran, por ejemplo, numerosas denuncias por malos tratos de esclavos a los indios, con el permiso de los propios amos (cf. Tardieu 1990).

mayor facilidad para recorrer calles, plazas y mercados para comprar algún encargo. Podía trabajar o frecuentar tiendas y pulperías, en donde se le reclutaría para ser dependiente o ayudante del amo. El negro que trabajaba en la ciudad, paradójicamente, tenía ciertos “ámbitos de libertad”, ya que encontraba más flexibilidad para circular sin control por las calles, mezclarse con el medio y no distinguirse demasiado, en definitiva, de la vida de los estratos pobres pero libres de la capital (Andrés-Gallego 2005: 94–101). El indio, en cambio, muchas veces no formaba parte del entorno limeño. En el poema el indio es alcalde de alguna comunidad rural. Desde la óptica del poeta, no es fuente de inquietud frente al estado de cosas en la ciudad. Así, la mayor felicidad de uno y la desgracia de otro ponen de relieve una crítica a un estado de cosas que no se ajusta con lo que “debiera ser” el orden virreinal. Naturalmente esta interpretación, lejos de ser un indicio de subversiva, no hace sino reclamar todo lo contrario: una mayor atención en el lector para que se cumplan las disposiciones del orden vigente: es peligroso tratar al negro “demasiado” bien, darle demasiadas “libertades”. El máximo peligro, por tanto, desde el punto de vista del lector criollo de Castillo, reside en la integración en la sociedad colonial a través del mestizaje. El negro Miguel anuncia que se va a casar con una española nacida en un convento, es decir, una mujer expósita. Aunque la extracción de la novia no sea muy alta, ello implica un aumento previsible en la reproducción de individuos que no son tolerables, y más aún, a los que es peligroso dejar en libertad ya que son naturalmente inclinados al vicio.

Esta argumentación es semejante a la que se lee en el Romance 6º, “Declamación de un Filósofo contra la esclavitud perpetua de los negros, celoso de la libertad; y respuesta de un mulato arpista, en abono de la esclavitud”. Como el propio título declara, el romance vuelve a la estructura dialógica, al igual que en los anteriores, y contrasta dos pareceres: uno ingenuo y descaminado; y otro, pragmático y “verdadero”. El Filósofo, un arquetipo del ideario ilustrado de la época, comienza tomando la palabra y denunciando la ruindad moral de la esclavitud, que socava, “la Libertad, alhaja/ en que Dios todas sus dichas/ dejó al hombre vinculadas” (Castillo 1996: 962). Los argumentos de este personaje se sostienen sobre la injusticia de la compra venta de personas y el trato cruel que se inflige a los africanos durante toda su vida. Pero su discurso libertario se contradice con la presentación física del personaje (flaco, pálido, rabioso) y la pedantería con que enhebra “mil pasajes de historia,/ ya divina, ya profana” (Castillo 1996: 963). En cuanto acaba su discurso, la voz del narrador lo desacredita por considerarlo abstracto y alejado de la realidad: “Desdichado para el mundo/ si acaso lo gobernarán/ los que en lugares comunes/ de

textos forman sus causas/ [...] cuando es de tanta importancia/ conocer en cada hombre la naturaleza humana” (Castillo 1996: 965). Y para terminar de eliminar toda *auctoritas* a quienes pretenden la supresión de la trata, toma la palabra un mulato, quien de inmediato refuta las razones del ilustrado. Puede resultar sorprendente que Castillo elija a un subalterno para consolidar sus argumentos esclavistas, pero quizá no fuera tan inverosímil. Como ya vimos, entre los propios afrodescendientes la esclavitud formaba parte de las prácticas admisibles, entre otras razones porque ya existía dentro de la propia África. Por otra parte, el inesperado portavoz de Castillo es arpista y mulato, es decir, algo más “blaqueado”. Es posible interpretar su situación como la de alguien que utiliza en su favor estrategias de posicionamiento social dentro del sistema colonial. La apropiación de la cultura letrada criolla (en la que la esclavitud estaba fuera de todo cuestionamiento) forma parte de este sujeto que no duda en arremeter contra quienes se hermanan con él por la mitad de su origen, pero de quienes reniega en virtud de su mayor blanqueamiento. De ahí emanan argumentos tan peregrinos como que la esclavitud beneficie a la colectividad, dice, aunque perjudique a los individuos:

Y si tal o cual individuo
tocar suele esta desgracia,
como no es universal,
no a toda la especie daña.
Antes, hecha bien la cuenta,
sale con muchas ventajas,
desde que a América sirve,
la África recompensada.
(Castillo 1996: 968)

Las ventajas se resumen en la posibilidad de robar a los amos en sus propias casas, de manera que, en realidad “esta canalla/por metamorfosis rara/ domina y no es dominada” (Castillo 1996: 969). Siempre, por tanto, alienta el miedo a la desposesión y la igualación de las castas. Las mulatas, por ejemplo, alardean de signos externos como joyas y ropas impropias de su condición, una conducta que fue varias veces formalmente prohibida por las autoridades pero que no se pudo impedir *de facto* (Walker 2017: 33–37). Los versos de Castillo, en boca de su arpista mulato, denigran esta costumbre de mulatas que pueden ascender socialmente con más facilidad que los hombres gracias a la atracción que ejercen en los varones criollos. “Estas mulatas son siempre/ árbitras de las alhajas/ para

congresos y fiestas, que con el modo profanan:/ de vajillas, ropas, muebles,/ ellas disponen osadas” (Castillo 1996: 969). La costumbre satirizada por Castillo va más allá de la admonición contra la pura *vanitas* y enlaza con los miedos de su casta. Si los propios maridos o amantes españoles se preocupan en embellecer a sus mujeres o amantes mulatas, son ellos los que se someten a sus queridas, provocando un indeseable desorden social. El problema está en que se anule la alteridad radical que separa de un lado a afrodescendientes y a blancos por otro. Por eso, la conclusión del romance es netamente conservadora: la jerarquía debería mantenerse para felicidad de todos y, si se trata de distinguir entre las capas de los subalternos afrodescendientes, es mejor no hacerlo, pues peligra la paz social. El poema acaba en medio de vítores a una situación dichosa mientras los subalternos persistan en su condición: “Y así, mientras voy tocando,/ den vítores y alabanzas/ tanto a las esclavas libres/ como a las libres esclavas” (Castillo 1996: 970). El oxímoron final encubre con aparente inocencia una cínica constatación. Las esclavas, en realidad, son libres porque someten a sus amos con sus caprichos; y las libres son esclavas del capricho erótico de sus señores. En realidad, con ese toque de galantería lo que se está exponiendo es la igualación de unas con otras. Desde la mirada del poder, la homogeneidad entre las mujeres garantiza que no pretendan encumbrarse demasiado.

Las mujeres también protagonizan el Romance 4º, “Conversación de unas negras en la calle de los Borricos”. De nuevo vuelven a ser miembros de las castas afrodescendientes quienes toman la palabra para denunciar sus propias prácticas. De nuevo se apropian, por tanto, del sistema de valores hegemónico y, por cierto, de la cultura letrada que lo sustenta. Las tres negras que conversan sobre la mala y peligrosa vida que hace el vecindario en los estrechos callejones de Lima, apelan a Venus, las Parcas, Marte, etc. Alguna vez incluso sugieren el nombre maestro de Quevedo, cuando definen los callejones como “zahurdas de Plutón”. Estas menciones, así como el registro culto del que hacen gala, sin duda apuntan a la voz auctorial, quien aprovecha para satirizar la corrupción de la casta inferior y hacer la correspondiente denuncia a las autoridades: “Con este temor me hallo/ de un asombro poseída/ y es que de estos callejones/ no se cierran de justicia” (Castillo 1996: 938).

Según parece, a mediados del siglo XVIII, Lima se volvió una ciudad peligrosa, sobre todo a partir del devastador terremoto de 1746 que arrasó gran parte de la ciudad (Bernand 2011: 102–103). Las gentes que habían perdido sus casas en los arrabales se instalaron en el centro. Aumentaron los saqueos de casas y se consideró arriesgado cruzar el Rímac o atravesar ciertos barrios. Los callejones habitados por negros, a los que hace referencia el poema, adquirieron muy mala

fama. Los delitos que allí se cometen, sobre todo, hacen referencia a los hurtos y a la prostitución. La lascivia sería el móvil habitual de estas mujeres pero conviene saber que, junto a la denuncia de este mal, hay otra advertencia no menos inquietante: la posibilidad de que, a través del comercio corporal, exista una proximidad física y simbólica entre los subalternos y sus amos.

Esta mezcla de cuerpos y castas se hace patente en el romance 8º (“Conversación y disputa de tío Juancho, gran cochero, con Dominguillo, el enano, carretero antiguo, tratando de las mayores utilidades que reportan los cocheros o carretoneros en la Plaza Firme de Toros de la ciudad”). El Tío Juancho, presumiblemente negro, como solían ser los cocheros de Lima de entonces, defiende la calidad del transporte en carroza, o coche de caballos, puesto que, dentro de sus amplios carruajes, pueden los amos tener a sus amantes: “dos mil zambas/ tres mil prietas/ habitantes de Nigricia”. Tan oscuro es el habitáculo que el color en los vidrios/ hace que en la luz se impida” (Castillo 1996: 987). El resultado inevitable es que los españoles, al mezclarse con negras y zambas, enferman de sífilis, o sea, el mal francés, y los cocheros ganan una gran cantidad de dinero por sus servicios. Más todavía: la esposa negra de tío Juancho puede lucir vestidos de seda, signo evidente de su progreso social e igualación con el estatus de los españoles y criollos. A su vez, el enano Dominguillo defiende las carretas, o carretones, donde se apiñan “cuantas gentes del bronce/ cholos, mulatas y chinas [...] sapos, serpientes, culebras/ raposas, monos y arpías” (Castillo 1996: 989). La masa animalizada y mezclada de castas inferiores tiene ingresos suficientes para pagar con creces al propietario de la carreta, ya que la mayoría trabaja en el negocio floreciente de la prostitución... Así, tanto los vehículos de la élite (los coches) y de los inferiores (los carretones) se convierten en el instrumento para revolver jerarquías en un espectáculo público por excelencia, las corridas de toros. La lujuria, vicio inherente a las mujeres afrodescendientes, triunfa en un medio taurino del que emanan chistes (fiestas de San Cornelio, cuernos de los siglos, etc.) y que sirve para burlar a las clases dominantes.

4 Conclusiones

La imitación del habla de los negros fue habitual en el Siglo de Oro. Lope de Vega, Sor Juana Inés de la Cruz y Góngora, por citar los casos más célebres, parodiaron los modos de decir de la minoría con fines lúdicos y festivos. Los negros se convertían así en personajes cómicos, alejados de cualquier proble-

matización. En los textos que hemos visto aquí, por el contrario, se emplean otras estrategias al incorporar a la población cimarrona o esclava al lenguaje de la ciudad letrada.

En Miramontes los negros constituyen un estado aparte y, si bien son derrotados, no conviven junto a los españoles. Más aún, en otros episodios bélicos en los que la participación de los soldados afrodescendientes junto a los criollos está documentada, *Armas antárticas* guarda silencio sobre el asunto (Mazzotti 2016: 209). Ello se debe, sin duda, al carácter antagonista del sistema colonial que les otorga el autor en el poema. Hace falta, no obstante, que se opere sobre ellos un proceso de mistificación épica. Los cimarrones de *Armas antárticas* no se distinguen de los españoles en su lenguaje porque el género épico reclama una convención uniforme en este punto. Su idealización se explica desde una tradición mítica que no solo los enaltece a ellos, sino a sus vencedores, los españoles.

Pudiera pensarse, en consecuencia, que esta relativa igualación entre los combatientes también afecta a los enemigos. La representación de los antagonistas (ingleses y cimarrones) habría anulado diferencias entre unos y otros. Pero, en realidad, lo que sucede es que los cimarrones se transforman de acuerdo con los cánones valorativos del mundo épico hispano que coinciden con los de la Europa occidental del siglo XVI. Cuando Oxnán se encuentra con Jalonga en el bosque, le regala una rica indumentaria a la europea y le encarga que le entregue una lujosa armadura para su rey Luis de Mazambique. El cimarrón enseguida se deja vestir por el inglés, quien lo transforma en un apuesto caballero a la moda occidental:

Con término halagüeño y comedido,
luego que Oxnán oyó la arenga, trata
al ethiope dándole un vestido
suyo, galán, costoso, de escarlata.
Ciñole un fino estoque guarnecido
con sus tiros bordados de oro y plata
y púsole un sombrero pespuntado
de plumas y medallas aderezado.
(Miramontes 2006: 269)

Este episodio de gran riqueza polisémica no solo se explica por la política de regalos que los europeos utilizaban para ganarse la alianza de las poblaciones amerindias o cimarronas (cf. Weber 2007). Es cierto que, al regalar ricos vestidos

al cimarrón, el corsario introduce un elemento subversivo desde la sensibilidad esclavista de la época. Pero, además, Miramontes expone una elevación que, desde la mirada occidental, se fija sobre el individuo vinculado a civilizaciones bárbaras o inferiores. En *Armas antárticas* el negro se idealiza en función de las proyecciones cultistas del poeta épico. Como apunta Lise Segas:

En la épica, el otro no se considera en sí, no se entiende la alteridad como algo que tiene un valor en sí, sino como valedora de otros: en la literatura hispanoamericana colonial se inventa al cimarrón, como se inventa al corsario, para plantear problemas, revelar crisis relativas al mundo español y colonial al que pertenece el poeta épico, desde su lugar de enunciación y su punto de vista.
(Segas 2017: 258)

De ahí que no solo se esté reelaborando la otredad del esclavo fugitivo, menoscabando las historias de sufrimiento padecidas bajo el yugo español. La estilización de los cimarrones implica la constatación de un reducto de resistencia en los márgenes del Virreinato y la posibilidad de que este haga alianzas con enemigos exteriores. Esto es, aunque la victoria sea de los españoles, el poema se ve empujado, por así decir, a reconstruir la imagen en principio negativa de los negros y diseñar una genealogía extraída de lecturas occidentales acerca de África. Solo así, paradójicamente, la victoria tiene valor y puede ofrecer una exaltación de los vencedores.

Además, el poema de Miramontes se escribe en un momento en el que las autoridades coloniales ya han ensayado a un consenso pacífico con los palenques de negros, sobre todo después de que los cimarrones ayudaran a derrotar a Drake en su última incursión, cantada por Lope de Vega en *La Dragontea*. Este *modus vivendi*, sin embargo, no impidió que surgieran nuevos focos de cimarronaje a comienzos del siglo XVII, es decir, en el tiempo de escritura del poema. Nuevos contingentes de soldados fueron enviados para sofocar las rebeliones entre 1602 y 1607 (Tardieu 2009; 238–240). En este contexto es más que probable que Miramontes elija interesadamente narrar un tiempo anterior en el que los españoles derrotan a los negros, que son pintados como colaboracionistas de los piratas herejes. Ignora, en cambio la política de negociaciones que se produjo después de la derrota de Oxenham, cuando desde la metrópoli se admitió que era necesario transigir con la existencia de los palenques de cimarrones, y evitar mediante el diálogo que estos se aliasen con los corsarios (Tardieu 2009: 184–195). El rey Luis de Mazambique, quien en *Armas antárticas*

acaba escapando a nado por el río, fue nombrado gobernador vitalicio en 1579 de una población fundada por los españoles y solo para cimarrones, Santiago del Príncipe (Tardieu 2009: 195).

Sobre el proceso de transformación del negro en *Armas antárticas* hay un punto que no hemos considerado, pero que ahora conviene hacerlo. Me refiero al caso del único personaje femenino de la población de los cimarrones: Marta, la enamorada de Biafara. El género épico es ante todo masculino, pero sobran ejemplos de mujeres guerreras en la tradición, desde Pentesilea, Camila, Marfisa, Bradamante, Clorinda, entre muchas otras. De hecho, Miramontes sigue a sus modelos cuando, de forma simétrica a Marta, presenta a la bella Estefanía, criolla raptada por Oxnán. A diferencia de la mujer negra que carece de voz y de energía, Estefanía sí dispone de espacio para hablar con elocuencia sobre sus padecimientos y ella misma toma la espada para vengarse de los ingleses en el asalto final al palenque cimarrón. Más aún: ella es quien personalmente rinde a su secuestrador inglés. Marta, en cambio, solo se expresa mediante las caricias al amado. Su lenguaje es el erótico-amoroso expresado con palabras desde la mirada del varón, en este caso, su amante Biafara.

Frente a la tradición épica colonial que tiende a la celebración de una Lima esplendorosa y blanqueada (cf. Mazzotti 2016), la poesía satírica ofrece otras representaciones menos ideales. Francisco del Castillo, por el contrario, no esconde a los negros junto a españoles y criollos, sino que se interna en la vida cotidiana de una ciudad interétnica de Lima donde la mezcla impera y escandaliza. La sátira atiende a la realidad inmediata para posicionarse y señalar lo que se considera denunciado. El ascenso de las castas populares es un motivo de inspiración desde diferentes modos, siempre a partir de la proximidad de unos con otros, lo que lleva, por ejemplo, a la adopción de los individuos menos favorecidos de los bienes de la cultura letrada. El Ciego de la Merced recoge temas de la tradición satírica hispánica desde Quevedo, como la burla contra los médicos, y la reactualiza a partir de la existencia de los médicos negros. Así, se ríe de “cierto Doctor Morcilla, de sangre de los enfermos”, cuya madre “quiso buscarle oficio/, en que fuese blanco el negro” (Castillo 1996: 914). El chiste de la morcilla imita otro de su maestro y antecesor en Lima, Juan del Valle y Caviedes, pero la agresión se vuelve mucho más racista, al explicitar la discordancia que existe entre un oficio letrado y la procedencia étnica del sujeto de las burlas.¹⁰

¹⁰ Los versos de Valle y Caviedes que imita Castillo son estos: “El licenciado Morcilla/ y el bachiller Chimenea,/ catedrático de hollín/ graduado de Noruega”, etc. (Valle y Caviedes 2013: 302). Valle y Caviedes reactualiza el chiste de la morcilla, a su vez, a partir del poema “Boda de

Este escenario de convivencia permanente de los subalternos con sus señores es motivo de chistes y burlas, pero también de ataque de una mezcolanza que el poeta ve con preocupación, e incluso con ansiedad, como se reconoce en el final del Romance 1°:

Me hallo bien con mi ceguera,
porque quien ve tales cosas,
aún más de cólera, ciega.
Y si había de tener vista
en una ciudad como esta
para ver de tal canalla
dominada a la nobleza,
mejor es no tener ojos
porque, cerrada la puerta,
no se perturbe la mente
con especies tan horrendas.
(Castillo 1996: 912)

El escenario que tanto desazona al poeta ciego es el de una Lima donde los siervos disponen de la vida de sus amos: los cocheros deciden parar el tráfico de los carruajes; las criadas levantan toda clase de chismes; las amantes contagian a sus amos y les sonsacan dinero. La estrechez física de los callejones donde habita la masa afrodescendiente simboliza una proximidad que amenaza el orden colonial dispuesto desde la fundación de la ciudad de los Reyes.

La argumentación de que las castas de origen africano se han apoderado de la libertad y las vidas de sus amos no es, por cierto, exclusiva del Ciego de la Merced, sino que recorre otros textos satíricos a lo largo del siglo XVIII. Así, sucede con el extenso poema *Lima por dentro y fuera* (1797) de Esteban Terralla y Landa. La obra se compone de una lista de recomendaciones a un viajero que tiene la arriesgada decisión de dejar la opulenta Ciudad de México, capital de Nueva España, para instalarse en la ciudad principal del virreinato del Perú. Como tal, en sus versos advierte al desprevenido de

negros” de Quevedo. Sobre los médicos negros en Lima durante el siglo XVIII, cf. Jouve Martín 2011.

que vas viendo por la calle
pocos blancos, muchos prietos,
siendo los prietos el blanco
de la estimación y el aprecio;
que los negros son los amos
y los blancos son los negros.
(Terralla 1978: 21)

Por supuesto estas opiniones son unidireccionales y parecen olvidar su contrapartida, a saber, que el estatus deseable en la Lima contemporánea era, de forma unánime, el del blanqueamiento. Señala Mazzotti que

Lo interesante de esta población no es, pues, su pureza racial, sino su afán por poseerla y por distinguirse en lo posible a través de ella, pese a la evidencia de las mezclas con castas y grupos que harían lograr su estatus diferencia.
(Mazzotti 2016: 335)

Aseguraban viajeros ilustres como Jorge Juan y Antonio de Ulloa, que incluso a los blancos pobres, “les basta ser blancos para sentirse felices y gozar de esta preferencia” (Juan y Ulloa 1748: 41). Si las jerarquías se hubieran invertido de forma tan nítida, no tendrían sentido testimonios como este y otros muchos de la misma especie. Las posiciones de los satíricos del siglo XVIII expresan los miedos de las castas superiores cuando ven cómo los subordinados apelan a diversas estrategias para ascender o sobrevivir dentro del medio. Al igual que hicieron los españoles, los negros, mulatos, indios o zambos apelaban a los tribunales con objeto de hacer valer sus derechos y denunciaban a los españoles y criollos por abusos. En ocasiones, ellos mismos llegaban a ser propietarios de esclavos procedentes de su misma etnia (Jouve Martin 2005: 143–147), un aspecto que la poesía satírica del Ciego de la Merced soslaya.

En resumidas cuentas: la proyección del sujeto en el otro nos dice mucho del propio sujeto y sus formas de estar y de entender el mundo. En el caso que nos ha ocupado, las representaciones de dos colectividades, los cimarrones del Istmo de Panamá y los afrodescendientes de Lima, hemos podido comprobar cómo las imágenes resultantes emanan del cruce entre ciertas convenciones literarias y el orden colonial. En el caso de *Armas antárticas*, los negros se transfiguran en héroes épicos, cuyo lenguaje, hábitos y organización militar se elevan hasta ponerse a la altura de los victoriosos españoles (por lo demás,

también idealizados). Sin embargo, esta reconstrucción revela ciertas debilidades reales por parte del sujeto colonizador. Históricamente el dominio total sobre los territorios cimarrones no se concretó, sino que se consiguió un statu quo a base de negociaciones con las comunidades de esclavos fugitivos. Este aspecto se silencia en el poema.

A diferencia de la épica, en el terreno de la sátira limeña la representación del negro es absolutamente denigratoria, de acuerdo también con una tradición heredada en el propio mundo hispánico, cuyos antecedentes más evidentes son Francisco de Quevedo y Juan del Valle y Caviedes. Francisco del Castillo expone los miedos de las élites urbanas frente a la pujanza de la población afrodescendiente, ya sean esclavos o libres. Dejando a un lado los diversos procesos formales de animalización o cosificación que Castillo lleva a cabo imitando a sus maestros, me he centrado en su mensaje esclavista y alarmista, ya que señala una inversión monstruosa de las relaciones entre amos y subalternos. También aquí es posible reconstruir ciertos silencios y mostrar cómo la mirada del amo esconde absolutamente la realidad del otro.

Los textos épicos y satíricos que hemos repasado se enfrentan a la representación de los espacios de libertad que esclavos y libertos podían disponer dentro de la América española. En este sentido, no son condescendientes. Desde finales del siglo XVI, el cimarrón había elegido oponerse directamente al sistema esclavista formando comunidades independientes; en el ámbito urbano de Lima por otra parte, los afrodescendientes pronto se multiplicaron en número y, desde la perspectiva criolla, adquirieron un alto nivel de autonomía, negociando y aprovechándose de los mecanismos legales previstos por la ciudad letrada. Las perspectivas de Miramontes y del Ciego de la Merced, a pesar de sus diferencias, coinciden en expresar al negro en tanto que sujeto libre como un peligro para el modelo colonial, al mismo tiempo que olvidan la responsabilidad de este mismo modelo en el fenómeno de la esclavitud.

Obras Citadas

- Andrés-Gallego, J. (2005): *La esclavitud en la América española*, Madrid, Encuentro.
- Andrews, G. R. (2007): *Afro-latinoamérica*. Madrid: Iberoamericana.
- Aparicio, S. (1961): Vida y obra poética del Ciego de la Merced. *Estudios* 17/54: 457-479.

- Azara, F. de (1998): *Viajes por la América meridional*. Vol. II. Buenos Aires: El elefante blanco.
- Bernand, C. (2011): *Negros, esclavos y libres en las ciudades hispanoamericanas*. Madrid: Fundación histórica Tavera.
- Blackburn, R. (1997): *The Making of New World Slavery*. Londres: Verso.
- Cañizares-Esguerra, J. (2007): *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo*. México: Fondo de cultura económica.
- Cañizares-Esguerra, J. (2008): *Católicos y puritanos en la conquista de América*. Madrid: Marcial Pons.
- Castillo, F. del (1996): *Obra completa*. Lima: edición no venal.
- Choi, I. (2019): “Os Lusiadas and Armas antárticas: Eros and Eris at the Frontiers of Empire”. En: R. Cacho Casal & I. Choi (eds.) *The Rise of Spanish American Poetry 1500–1700: Literary And Cultural Transmission in the New World*. Cambridge: Legenda, 222–238.
- Ercilla, A. de (2011): *La Araucana*. I. Lerner (ed.) Madrid, Cátedra.
- Fernández Armesto, F. (2004): *Las Américas*. Barcelona: Debate.
- Firbas, P. (2006): Juan de Miramontes Zuázola: armas y letras antárticas. En: J. de Miramontes: *Armas Antárticas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 15–67.
- Hidalgo Pérez, M. (2018): Alianzas atlánticas en *Armas Antárticas*: corsarios y cimarrones en la obra de Juan de Miramontes y Zuázola. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], consultado el 02 junio de 2020. (<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.71927>)
- Huidobro, M^a G. (2017): *El imaginario de la guerra de Arauco. Mundo épico y tradición clásica*. Santiago de Chile: Fondo de cultura económica/Universidad Andrés Bello.
- Jouve Martín, J. R. (2011): Mulatos, médicos y patriotas en el Perú de la Independencia: José Manuel Valdés (1767–1843) y la creación de una medicina peruana. En: B. Castany, L. Fernández, B. Hernández, G. Serés & M. Serna (eds.) *Tierras prometidas. De la Colonia a la Independencia*. Barcelona: Bellaterra. 171–188.
- Jouve Martín, J. R. (2005): *Esclavos de la ciudad letrada. Esclavitud, escritura y colonialismo (1650–1700)*. Lima: Instituto de estudios peruanos.
- Juan, J. & A. de Ulloa (1748): *Relación histórica del viaje a la América meridional*. Madrid: Antonio Martín.
- Krieg, S. (2020): “Parecía Lima, terrestre armada”: Earthquakes and Instability in Viceregal Lima (1687 and 1746). *Dieciocho* 43.1: 137–162.

- Marrero Fente, R. (2019): Conjuros de Ericto y Fitón en Tlantepuzylama: imitación necromántica en *El peregrino indiano* de Antonio Saavedra Guzmán. *Bulletin Hispanique* 121. 1: 103–118.
- Mazzocchi, G. (2016): Las *Armas antárticas* di Juan de Miramontes. En: P. Laskaris & P. Pintacuda (eds.) *Intorno all'epica ispanica*. Pavía: Ibis. 121–142.
- Mazzotti, J. A. (2016): *Lima fundida. Épica y nación criolla en el Perú*. Madrid: Iberoamericana.
- McCloskey, J. (2011): Noble Heirs to Apollo: Tracing African Genealogy through Ovidian Myth in Juan de Miramontes's *Armas Antárticas*. En: F. de Armas (ed.) *Ovid in the Age of Cervantes*. Toronto: University of Toronto Press. 262–280.
- Miramontes, J. de (2006): *Armas antárticas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Miró R., (1999): *Itinerario de la poesía en Panamá*. Ciudad de Panamá: Biblioteca de la Nacionalidad y Autoridad del Canal de Panamá.
- Navascués, J. de (2009): Palos de ciego: la veta satírica de Fray Francisco del Castillo. En: I. Arellano y A. Lorente Medina (eds.) *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Iberoamericana. 311–321.
- Navascués, J. de (2018). Finales épicos para un nuevo enemigo. La piratería en Oña, Miramontes, Luis Antonio de Oviedo. *Hipogrifo* 6.1, 365–385.
- Pérez Cantó, P. (1985): *Lima en el siglo XVIII*. Madrid: Universidad autónoma de Madrid.
- Pena, M. A. (2013): Entre la encomienda de los naturales y la esclavitud de los africanos: continuidad de las razones En: Á. Baráibar, B. Castany & M. Serna (eds.) *Hombres de a pie y de a caballo (conquistadores, cronistas y misioneros en la América colonial de los siglos XVI y XVII)*. Nueva York: IDEA. 263–278.
- Reverte Bernal C. (1985): *Aproximación crítica a un dramaturgo virreinal peruano: Fr. Francisco del Castillo, el Ciego de la Merced*. Cádiz: Universidad.
- Reverte Bernal C. (1995): La poesía de Fr. Francisco del Castillo. *Espejo de paciencia* 10: 47–53.
- Reverte Bernal C. (2000): Literatura y sociedad: dos romances limeños del siglo XVIII: tradición y modernidad. En F. Sevilla & C. Alvar (eds.) *Actas del XIII Congreso de la AIH*. Madrid: Castalia. 368–375.
- Sánchez Jiménez, A. (2007): Raza, identidad y rebelión en los confines del Imperio hispánico: los cimarrones de Santiago del Príncipe y *La Dragontea* (1598) de Lope de Vega. *Hispanic Review* 2: 113–132.
- Segas, L. (2017): Cimarrones y corsarios. De la realidad histórica a la épica colonial. *Hipogrifo* 5.2: 241–260.

- Spivak, G. Ch. (1998): ¿Puede hablar el sujeto subalterno?. *Orbis tertius* 3.6: 175–235.
- Sullón Barreto, G. (2019): *Viajantes al Nuevo Mundo. Extranjeros en Lima, 1590–1640*. Nueva York: IDEA.
- Tardieu, J.-P. (1990): *Noirs et Indiens au Pérou. Histoire d'une politique ségrégacioniste*. París: L'Harmattan.
- Tardieu, J.-P. (2009): *Cimarrones de Panamá. La forja de una identidad afroamericana en el siglo XVI*. Madrid: Iberoamericana.
- Terralla y Landa, E. (1978): *Lima por dentro y fuera*. Exeter: Universidad de Exeter.
- Todorov, T (1999): *La conquista de América, El problema del otro*. México: Siglo XXI.
- Valle y Caviedes, J. (2013): *Guerras físicas, proezas médicas y hazañas de la ignorancia*. Madrid: Iberoamericana.
- Vásquez Salomé, F. (2000): *Reflejo de la sociedad limeña del siglo XVIII en la poesía satírica de Fray Francisco del Castillo, el Ciego de la Merced*. Tesis doctoral. University of Michigan Ann Arbor.
- Walker, T. J. (2017): *Exquisite Slaves. Race, Clothing, and Status in Colonial Lima*. New York: Cambridge University Press.
- Weber, D. J. (2007): *Bárbaros. Los españoles y sus salvajes en la era de la Ilustración*. Barcelona: Crítica.

RECENSIONES

Andrea Nagy, Valerio Severino & Orsolya
Varsányi (a cura di), *Az elysioni aszfodéloszok
közt, Kerényi Károly és Angelo Brelich levelezése
1935–1959*¹

Eszter Mohácsy
Università Cattolica Péter Pázmány, Budapest
mohacsy.eszter@gmail.com

Károly Kerényi e Angelo Brelich furono due dei più grandi classicisti e storici delle religioni ungheresi del ventesimo secolo. Il loro rapporto si nutrì non solo di domande scientifiche o di scambi di opinioni, ma anche di vera amicizia e reciproca ammirazione. Il libro che presentiamo su Verbum raccoglie il carteggio da loro intrattenuto tra il 1935 e il 1959 (con alcune aggiunte prese dagli anni '70), mediante cui possiamo vedere vari scorci del Novecento da una visuale biografico-soggettiva. L'impatto della guerra e del dopoguerra, con le sue conseguenze sulla vita dei due protagonisti, è chiaramente rintracciabile nelle lettere che ci offrono, pagina dopo pagina, una immagine sociale e talvolta politica assai completa della smisuratezza delle ingiustizie di un'epoca. Kerényi, maestro del giovane Brelich, abbandona per sempre l'Ungheria nel 1947, allorché ogni forma di vita scientifica gli è preclusa in patria. Lo studioso di fama internazionale si trasferisce allora in Svizzera, dove riesce a continuare il suo lavoro. Il rapporto con Brelich comincia prima, già all'inizio degli anni Trenta, tra Budapest e Pécs, dove Brelich scrive la tesi di dottorato sotto la sua guida, per poi trasferirsi in Italia. L'intensità del dialogo tra i due rimane persistente, persino quando il rapporto s'incrina negli anni della rottura dovuta a discordanze riguardanti il significato e il metodo dell'analisi della mitologia e della religione. A seguito di questa rottura, che induce Kerényi quasi a troncarsi il rapporto, Brelich prova più volte a riconciliarsi con il maestro, assicurandolo

¹Budapest: L'Harmattan, 2020, 286 pp.

circa il rispetto che ancora provava nei suoi confronti. In una delle lettere scritte all'indomani della morte del maestro, Angelo condivide con la vedova, Magda, emozioni ancora intrise di devozione. È qui che Brelich usa la locuzione che poi è diventata il titolo del libro nell'edizione italiana e oggi ungherese dell'epistolario, formulata per esprimere la speranza di poter incontrare nuovamente il suo amico un giorno "tra gli asfodeli dell'Elisio".

Il carteggio è stato già pubblicato in traduzione italiana nel 2011. Nel 2020, grazie alle traduzioni di Andrea Nagy e Zsuzsanna Polgár, i saggi critici che accompagnano l'edizione italiana, uniti alle lettere ora in lingua originale, vengono dati alle stampe finalmente in ungherese. Questi saggi fanno da cornice al rapporto epistolare e umano non sempre sereno tra i due studiosi, come pure inquadrano l'epoca in cui Kerényi e Brelich si collocano e si sviluppano intellettualmente. La grande forza del libro, oltre che nell'affresco composto dalle lettere, risiede in questi saggi, che non interferiscono, ma anzi lasciano parlare le missive, ricostruendo il contesto di questa amicizia dal punto di vista sia personale sia scientifico. Prima di accedere all'epistolario, il lettore trova informazioni utili riguardanti il processo che ha condotto alla stesura del libro, nonché delle sintesi delle parti più significative delle rispettive biografie, ed anche dei modi di pensare di entrambi, Kerényi e Brelich, nel campo degli studi umanistici della religione, alle cui differenze di approccio è imputabile la rottura irreversibile della loro amicizia. Il libro apre una finestra insolita sulle straordinarie tragedie di un'epoca. Allo stesso tempo, l'entusiasmo dei due studiosi per il quotidiano lavoro intellettuale non cessa e, anche negli anni più bui, prosegue con scambi di opinioni sui nuovi risultati scientifici raggiunti. Molto vi è da dire sul fatto che le lettere non sono state scritte per essere pubblicate, sul tono del carteggio per questo umano e spontaneo, per quanto il rapporto maestro-allievo sempre si nasconde dietro ogni parola. Tra i temi ricorrenti del carteggio si annoverano: viaggi compiuti o programmati, nuovi progetti scientifici, questioni di famiglia e la fragilità di un futuro incerto. La maggior parte dello scambio epistolare si svolge tra il 1945 e il 1955. Alcune lettere di Brelich (talune tradotte dall'italiano all'ungherese) appartengono ai tempi passati come prigioniero di guerra, altre ci mostrano Kerényi, a sua volta e a modo suo prigioniero dell'esilio, sperare di tornare in Ungheria a riprendersi la vita scientifica, e non solo, che gli apparteneva. Le lettere rimaste senza risposta, o corrisposte dopo pause fin troppo lunghe, delineano quel sentimento ora quasi inafferrabile della perdita di un amico. Intanto le questioni scientifiche rimangono il centro costante, avendo Brelich e Kerényi sempre l'istinto di informarsi sul lavoro dell'altro. Dopo che il silenzio cala tra i due, a partire dagli

ultimi anni Cinquanta, i protagonisti del carteggio cambiano: la conversazione si svolge soprattutto tra Brelich e Magda Kerényi, durante la malattia del marito, e continua dopo la morte di Károly.

Le lettere pubblicate in *Az elysioni aszfodéloszok közt* risulteranno interessanti agli specialisti di Kerényi o Brelich, ma non solo. Non è necessario essere un esperto di storia delle religioni, o un classicista per fruire con profitto di questo libro. Mediante la storia di un'amicizia, illustrata nel genere piuttosto libero del carteggio, con i suoi temi e le sue variazioni, possiamo sentire l'atmosfera talora oppressiva di un'epoca, e come circostanze straordinarie diventino lentamente le condizioni normali e quasi quotidiane di vita. Károly Kerényi e Angelo Brelich vissero e sopravvissero (fisicamente, emotivamente ed intellettualmente) nell'epoca forse più lacerante della storia europea, e questo carteggio conserva e valorizza una testimonianza autentica della loro lotta.

