

ISSN: 2145-8987

perífrasis

Revista de Literatura, Teoría y Crítica

#11

Volumen 6
Enero-Junio 2015

PERÍFRASIS

Revista de Literatura,
Teoría y Crítica

ISSN: 2145-8987

VOLUMEN 6

No. 11
Fecha: Enero-Junio 2015
Periodicidad Semestral
PP. 140

RECTOR

Pablo Navas Sanz de Santamaría

DECANA

Patricia Zalamea

DIRECTORA DE DEPARTAMENTO

Andrea Lozano-Vásquez

EDITORIA

Francia Elena Goenaga

ASISTENTE EDITORIAL

Margarita María Pérez Barón

CORRECCIÓN DE ESTILO, DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

.Puntoaparte Editores

IMPRESIÓN

Editorial Kimpres S.A.S.

REVISTA PERÍFRASIS

Carrera 1 N° 18A 12 Oficina Ñd 202
Bogotá-Colombia
Tel: (571) 3394949 Ext: 4783

<http://revistaperifrasis.uniandes.edu.co>

COMITÉ EDITORIAL

María del Rosario Aguilar, *Universidad Nacional de Colombia*; Carolina Alzate Cadavid, *Universidad de los Andes*; Mario Barrero Fajardo, *Universidad de los Andes*; Adolfo Caicedo, *Universidad de los Andes*; Héctor Hoyos, *Stanford University*; Pablo Montoya, *Universidad de Antioquia*; Ana Cecilia Ojeda, *Universidad Industrial de Santander*; Jerónimo Pizarro, *Universidad de los Andes*; Hugo Hernán Ramírez, *Universidad de los Andes*; Liliana Ramírez, *Pontificia Universidad Javeriana*; Luis Fernando Restrepo, *University of Arkansas*; David Solodkow, *Universidad de los Andes*; Patricia Trujillo, *Universidad Nacional de Colombia*; Juan Marcelo Vitulli, *University of Notre Dame*.

COMITÉ CIENTÍFICO

Carmen Elisa Acosta, *Universidad Nacional de Colombia*; Rolena Adorno, *Yale University*; Beatriz Aguirre, *Universidad de Antioquia*; Raúl Antelo, *Universidade F. Santa Catarina*; Jaime Borja, *Universidad de los Andes*; Alfonso Múnera Cavadía, *Universidad de Cartagena*; Román de la Campa, *University of Pennsylvania*; Stéphane Douailler, *Université Paris VIII*; Cristo Figueroa, *Pontificia Universidad Javeriana*; Beatriz González-Stephan, *Rice University*; Roberto Hozven, *Pontificia Universidad Católica de Chile*; Carlos Jáuregui, *University of Notre Dame*; José Antonio Mazzotti, *University of Tufts*; Claudia Montilla, *Universidad de los Andes*; Song I. No, *Purdue University*; Betty Osorio, *Universidad de los Andes*; Carmen Ruiz Barrionuevo, *Universidad de Salamanca*; +Susana Zanetti, *Universidad de Buenos Aires*.

*Las ideas aquí expuestas son responsabilidad exclusiva de los autores.

*El material de esta revista puede ser reproducido sin autorización para su uso personal o en el aula de clases, siempre y cuando se mencione como fuente el artículo y su autor, y la Revista *Perifrasis* del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes. Para reproducciones con cualquier otro fin, es necesario solicitar primero autorización del Comité Editorial de la revista.

TABLA DE CONTENIDO

Presentación	4
Editorial	6
Artículos	
ERIKA ALMENARA. UNIVERSITY OF MICHIGAN Sobre carnes y vidas desnudas en <i>Tiempo de Silencio</i> de Luis Martín-Santos	8
RUBÉN PÉREZ-HIDALGO. DOMINICAN UNIVERSITY Al margen de la ideología: una lectura política de la literatura obrera fuera del esquema de clases	20
TÉNON KONÉ. UNIVERSITÉ FÉLIX HOUPHOUËT-BOIGNY El barco como cronotopo en <i>El Metro</i> de Donato Ndongo-Bidyogo	37
AGUSTINA PÉREZ. UNIVERSIDAD NACIONAL TRES DE FEBRERO Un juego serio en que se va la vida. Fragmentos, citas, reescrituras en <i>Zettel</i> , de Héctor Libertella	52
GINA VILLAMIZAR. YOUNGSTOWN STATE UNIVERSITY Las voces de la resistencia: una lectura sobre tres cuentos fuenmayoranos	72
REBECA MORENO ORAMA. WASHINGTON COLLEGE Entre la retórica legal y eclesiástica: una misión antiesclavista en el siglo XVII	89
PATRICIA SIMONSON. UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA Pictorial Cross-Currents between Hawthorne and Atwood: Negotiating with the Dead	105
Reseñas	
CARLOS FERRER. Asociación Española de Críticos Literarios GUTIÉRREZ CARBAJO, FRANCISCO, ed. <i>Teatro breve actual</i> . Madrid: Castalia, 2013. 512 pp.	120
PAULA ANDREA MARÍN COLORADO. Universidad de Antioquia DUBOIS, JACQUES. <i>La institución de la literatura</i> . Trad. Juan Zapata. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014. 152 pp	122
Normas para los autores	125
Declaración de ética	128
Convocatoria	131

PRESENTACIÓN

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica responde a la necesidad del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes de fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional, en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos.

El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros, que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio, surgidos dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

La calidad y la pertinencia del contenido de la revista están respaldadas por la labor de sus comités científico y editorial, así como por un conjunto de evaluadores —conformado por investigadores activos nacionales y extranjeros—, quienes además del rigor académico se rigen por los principios de pluralismo, diversidad, diálogo, debate, crítica, tolerancia y respeto por las ideas, las creencias y los valores de todos aquellos que se vinculen al proyecto, de manera acorde con los postulados de la Universidad de los Andes.

Perífrasis pretende ser una permanente fuente de consulta para estudiantes de pregrado y posgrado de Literatura y programas afines, y para profesores e investigadores en el área, de manera que puedan profundizar en sus respectivos estudios y proyectos de investigación.

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica hace parte de los siguientes catálogos, bases bibliográficas y sistemas de indexación:

- Publindex - Sistema Nacional de Indexación de Publicaciones Especializadas de Ciencia, Tecnología e Innovación. Índice Bibliográfico Nacional. Colciencias. Colombia, desde 2012. Categoría B, desde 2013.
- Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. México, desde 2012.
- MLA International Bibliography - Modern Language Association International Bibliography. Estados Unidos, desde 2012.
- Dialnet - Servicio de alertas sobre publicación de contenidos científicos. España, desde 2012.
- Clase - Citas Latinoamericanas de Ciencias Sociales y Humanidades. unam, México, desde 2012
- EBSCO Publishing. Estados Unidos, desde 2013.
- DOAJ - Directory of Open Access Journals. Lund University Libraries, Suecia, desde 2013.

- LatAm - Studies-Estudios Latinoamericanos. International Information Services, Estados Unidos, desde 2013.
- Informe Académico. Thompson Gale, Estados Unidos, desde 2013.
- ProQuest, Estados Unidos, desde 2013.
- SciELO, Colombia, desde 2014.
- e-Revistas. Plataforma Open Access de Revistas Científicas Electrónicas Españolas y Latinoamericanas, España, desde 2015.

Perífrasis es una revista de carácter académico y misceláneo que aparece dos veces en el año. Nuestro interés hasta el momento es presentar al público lector una variedad de temas y reflexiones teórico-críticos. Los artículos van, generalmente, ordenados cronológicamente de acuerdo con el autor, referente del artículo. En esta ocasión, sin embargo, el orden será el de la recepción de los mismos; de esta manera, los insertamos en la historia cotidiana de las lecturas, el quehacer del editor.

El número misceláneo número décimo primero está compuesto por siete artículos que comprenden tanto reflexiones teóricas como análisis críticos de obras de los siglos XVII, XIX y XX, de distintas nacionalidades: argentina, española, cubana, canadiense y norteamericana; y desde distintas perspectivas metodológicas como la literatura comparada, la sociología de la literatura, la teoría bajtiniana, la reflexión sobre la reescritura y la escritura fragmentaria. Así: “Sobre carnes y vidas desnudas en *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos”, de Erika Almenara de la University of Michigan, se pregunta por la des-subjetivación del individuo español en el franquismo; “Al margen: una lectura de la literatura obrera desde la marginalidad”, de Rubén Pérez-Hidalgo de la Dominican University, cuestiona el término mismo de “literatura obrera” para acercarse a una hermenéutica de lo marginal de esta literatura de los años treinta; “El barco como cronotopo en *El metro* de Donato Ndongo-Bidyongo”, de Ténon Koné de la Université Félix Houphouët-Boigny, vuelve al viejo cronotopo del barco (y del mar) para denunciar las migraciones africanas hacia “Eldorado euro-occidental”, ocasionadas tanto por los malos gobiernos africanos como por el desconocimiento de las leyes ancestrales por parte de los jóvenes de hoy, y en parte también como cumplimiento de un destino aventurero como lo relata el personaje Obama Ondo; “Un juego serio en que se va la vida. Fragmentos, citas, reescrituras en *Zettel*, de Héctor Libertella”, de Agustina Pérez de la Universidad Nacional Tres de Febrero, llama la atención sobre esta obra del escritor argentino, en donde se condensan las principales características de su producción, y vuelve a las teorías románticas del fragmento, al hecho particular de ser una escritura inacabada y su relación con el arte de la citación; “Las voces de la resistencia: una lectura sobre tres cuentos fuenmayoranos”, de Gina Villamizar, de Youngstown State University, propone como hipótesis de lectura una resistencia cultural frente a la cultura urbana, desde el lenguaje de los personajes marginales de tres cuentos de *La muerte en la calle* (1967) de José Félix Fuenmayor; “Entre la retórica legal y eclesial: una misión antiesclavista en el siglo VXII”, de Rebeca Moreno-Orama, de Washington College, demuestra cómo el capuchino Francisco José de Jaca, en su obra *Resolución* (La Habana,

1681), construye un aparato retórico que deconstruye ese otro utilizado tanto por civiles como eclesiásticos en sus discursos para esclavizar a los negros africanos, aún después de haberse convertido al cristianismo; “Pictorial Cross-Currents between Hawthorne and Atwood: Negotiating with the Dead”, de Patricia Simonson, de la Universidad Nacional de Colombia, propone una lectura comparada entre *La letra escarlata*, de Hawthorne, y *Alias Grace*, de Atwood, a través de una sutil relación entre formas narrativas y emblemáticas de los tapices y de la heráldica como puentes (“metáforas estructurantes”) entre estas dos obras. Esperamos que las lecturas que proponemos en este número cumplan con las expectativas del lector de hoy.

La publicación de este décimo primer número de *Perífrasis* es posible gracias al apoyo de la doctora Patricia Zalamea, decana de la Facultad de Artes y Humanidades; la doctora Andrea Lozano, directora del Departamento de Humanidades y Literatura; del doctor Julio Paredes, director de ediciones Uniandes, de los miembros de los comités Científico y Editorial; de los pares evaluadores, de Margarita M. Pérez Barón por su invaluable labor como asistente editorial y de Mario Barrero Fajardo, editor de los primeros diez números de la revista, sin cuya visión y trabajo este espacio no existiría.

FRANCIA ELENA GOENAGA OLIVARES
Editora

SOBRE CARNES Y VIDAS DESNUDAS EN *TIEMPO DE SILENCIO* DE LUIS MARTÍN-SANTOS

NAKED LIVES IN *TIEMPO DE SILENCIO* BY LUIS MARTÍN-SANTOS

ERIKA ALMENARA*

University of Michigan, Estados Unidos

Fecha de recepción: 8 de abril de 2015

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2015

Fecha de modificación: 29 de mayo de 2015

RESUMEN

Bajo el contexto del franquismo, este ensayo analiza la des-subjetivización del sujeto español que dicho periodo se propuso efectuar. A partir de la lectura de *Tiempo de Silencio* de Luis Martín-Santos, el artículo intenta demostrar que el Estado franquista redujo al sujeto y su cuerpo en carne moldeable a partir de la cual dar nacimiento al nuevo sujeto español.

PALABRAS CLAVE: sujeto, cuerpo, franquismo, lenguaje, poder.

ABSTRACT

Under the context of the historical period known as “franquismo español,” this essay analyzes the desubjectification of the Spanish subject. Through an examination of the novel *Tiempo de silencio* by Luis Martín-Santos, this essay demonstrates that the Franquista State, reduced the subject and its body in maleable and collective flesh to allow the emergence of the new Spanish subject.

KEYWORDS: subject, body, Spanish franquismo, language, power.

* almenara@umich.edu. Candidata a doctora en Lenguas y literaturas romances. University of Michigan.

“Nations [are] natural phenomena which shape our characters and determine our place in history” (Neoclous 28) reza una de las principales máximas de la ideología fascista. Dicho axioma se cimienta en “a national vision based on the establishment of a single will and common faith” (Moreiras-Menor 125), que requiere la alteración del individuo para procurar su inmersión en dicho proyecto de nación. Esta amalgama se produce, en el caso particular del franquismo, con el propósito de dar nacimiento a “the ideal Spanish subject” (Moreiras-Menor 117). Para anclar en tal destino, el Estado franquista realiza una suerte de exorcismo en cada uno de sus ciudadanos, empresa que advierte la disolución y cancelación de la subjetividad. De esta manera, al individuo se le extingue como tal y se le percibe, en cambio, como carne maleable sobre la cual operar y producir así la emergencia del ansiado nuevo sujeto español.

Bajo esta lógica, se entiende que el franquismo haya posicionado al cuerpo no bajo una dimensión individual, sino más bien colectiva, en la medida en que piensa a este como espacio homogéneo y moldeable de acuerdo a los intereses de la nación. El cuerpo del ciudadano español, pues, se advierte como masa anónima y se traduce en una unidad mínima del Estado, a la cual se le debe custodiar, sobre todo, frente a cualquier amenaza de enfermedad y contaminación. Para ello es necesario que se lleven a cabo depuraciones que prevengan cualquier traza de individualismo que no comulgue con el espíritu y el alma nacional franquista. Al respecto, Cristina Moreiras-Menor sostiene que con el franquismo, “the individuals become part of a project that swallows them up as subjects and converts them into minimal particles of an organism, meaningless in their minuteness” (125). De esta manera, el concepto de cuerpo como tal se disuelve para pensarlo como carne.

Estos rasgos, me parece, se encuentran claramente reproducidos en *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos. La novela delinea el estado de la sociedad española una vez finalizada la Guerra Civil, que instaló a Francisco Franco en el poder. Asimismo, su contenido hace una denuncia frente al silencio del pasado y lo abre para dar cuenta de la determinación del régimen franquista por insertar “the subject into part of a collective whole” (Moreiras-Menor 122). En el presente ensayo me propongo demostrar que a través del uso de un lenguaje des-subjetivante¹ —aplicado en la novela a un nivel lingüístico y narrativo²—, el autor denuncia los procesos —y sus consecuencias— a través

1. Con “lenguaje des-subjetivante” me refiero a un lenguaje que hace uso de términos y caracterizaciones técnicas propias de un discurso científico. Dicho lenguaje, además, despersonifica a los individuos que describe, los delinea como seres sin sustancia.
2. Cuando digo “nivel lingüístico” me refiero a las palabras con las que trabaja el autor dentro del texto. El “nivel narrativo”, por otra parte, da cuenta del argumento de la novela, las escenas y pasajes que se incluyen en el libro.

de los cuales el Estado franquista reduce al sujeto y su cuerpo en carne moldeable a partir de la cual dar nacimiento al nuevo sujeto español: aquel que ocupe el lugar que el régimen tiene reservado para la nación española en la historia. Esta denuncia, sin embargo, viene acompañada de resistencia, en la medida en que Martín-Santos propone, a mi entender, que esta deformación del individuo puede interrumpirse.

Desde las primeras páginas del libro los lectores tenemos acceso a un relato que hace uso del lenguaje des-subjetivante desplegado a nivel narrativo. Se describe la manera en la que se lleva a cabo la producción de cepas de ratones cancerígenos, para lo cual es necesario que se realicen selecciones, cálculos y se sopesen maridajes entre ratones específicos, bajo unos tiempos y circunstancias que son manipuladas por el Muecas, quien resuelve que dichos cruces, “Tiene[n] que ser hermano con hermana y a lo más hija con padre” (115). Uno de los procedimientos principales para materializar dicha producción radica en ocasionar el embarazo de las ratonas. Para tal propósito resulta indispensable la intervención de las hijas del Muecas, “una de dieciséis años y la otra de dieciocho —ninguna de las dos rubias” (62). Esta acotación con respecto al color del cabello de las muchachas expone una noción de racismo a la cual Martín-Santos hace referencia como crítica de aquel que implantó el régimen franquista. De igual manera, la descripción que realiza el autor en cuanto a la producción de las cepas de ratones cancerígenos da cuenta de la suerte de “laboratorio” en el que el régimen convirtió a España en su anhelo de reformación de la especie.

Las hijas del Muecas, pues, han de ceder su cuerpo para que las ratonas entren en celo, se embaracen y produzcan nuevas poblaciones: “... el Muecas había dispuesto tres bolsitas de plástico donde se metían las ratonas y eran colgadas entre los pechos de las tres *hembras* de la casa. Porque creía que con ese calor humano el celo se conseguía dos veces más fácilmente: por ser calor y por ser calor de hembra” (117) (bastardillas fuera de texto). Se abre la entrada hacia la figura de un padre que, a manera de incesto, acondiciona la jaula copulativa de las ratonas sobre el cuerpo de sus hijas y determina que participen como mediadoras en el proceso de embarazo. Les confiere un estatus de objeto de experimentación y las concibe como *human guinea pigs*, debido a que las trata como una materia sin forma humana, cuyo único derrotero radica en ser receptáculo sobre el cual materializar su proyecto de reproducción; lo apreciamos, por ejemplo, en la siguiente cita: “Padre lo ingenió todo. Pero yo y mi hermana las que tuvimos que cargar con la pejuguera de las ratoncitas” (115). Así, las hijas han dejado de ser sujetos que disponen de agencia, en la medida en que el padre ha suprimido sus libertades para transformarlas en carne que él moldea a su antojo³. Ha establecido un uso preciso

3. Más adelante analizaremos la manera particular en que el Muecas ha moldeado la vida de su esposa, Ricarda-Encarna.

para ellas que incluye decidir cuándo y cómo producir lenguaje: “Calla, hija. Y no hables más que cuando te pregunten. Mira tu madre qué callada está y qué poco molesta” (115). El proceder del Muecas sotierra “concrete ways in which power penetrates subjects’ very bodies and forms of life” (Agamben, *Homo Sacer* 10), y advierte la manipulación que perpetra contra las individualidades de sus hijas. Sin embargo, ellas parecen estar conscientes de dicha maniobra y estar, asimismo, resignadas ante su obligación de sometimiento frente a la ley del padre; vale decir, pueden ver cómo las luces de sus subjetividades se han extinguido. Advertimos, de igual manera, que el padre no reflexiona acerca de sus actos destructivos, pues lo único que parece inquietarle es la satisfacción de su deseo inmediato de reproducción: dicho empeño se liquida sin importar cuáles son los costos que pagan sus hijas.

Por otra parte, estas proporcionan a su padre informes sobre los avances reproductores que generan a partir de sus cuerpos dispuestos como incubadoras, como notamos en la siguiente cita: “‘Padre, ya parió la de arriba’, ‘Padre, ya parió la mía, la que me dió el mordisco” (118). Cabe resaltar el énfasis que procura el autor en la palabra *Padre*, pues contrasta con el uso de términos como *macho* y *hembra* empleados a lo largo de la novela para referirse a otros personajes. Martín-Santos desea efectuar una diferenciación —a partir del nivel lingüístico— entre el Muecas y el resto de personajes, en un gesto a través del cual sugiere que este goza de un estatus superior, lo que le atribuye la autoridad de penetrar y apropiarse de los cuerpos de sus hijas. El Muecas, pues, se asemeja a la figura del soberano⁴ debido al poder que posee dentro del universo de las chabolas y de la novela: “At the beginning of the *Politics*, Aristotle takes the greatest care to distinguish the *oikonomos* (the head of an estate) and the *despotes* (the head of the family), both of whom are concerned with the reproduction and the subsistence of life, from the politician, and he scorns those who think the difference between the two is one of quantity and not of kind” (Agamben, *Homo Sacer* 9). Este pasaje evidencia que existe un diálogo entre ambas figuras: el Muecas es un padre que tiene la finalidad de reproducir y garantizar la sobrevivencia de una forma de vida —la de los ratones—, tanto como la tiene un soberano con respecto a la vida de sus ciudadanos. Si tomamos en cuenta lo expresado en los primeros párrafos de este ensayo sobre el proyecto franquista —dar nacimiento al nuevo sujeto español, lo que implica la emergencia de una nueva especie de sujetos con identidades predeterminadas—, caemos en cuenta de la similitud existente entre el actuar del Muecas y el de Franco: ambos procuran la desaparición de los sujetos como individualidades para dar génesis a una población programada, para lo cual es necesario, primero, convertir al hombre y a la mujer en colectivo, masa, igual. La novela estaría dando cuenta, entonces, de un doble proceso: de

4. Soberano según lo entiende Giorgio Agamben: aquel que tiene el poder de producir ‘vida desnuda’.

des-subjetivización y re-subjetivización; de este último emergería un nuevo sujeto, aquel que “objectify his own self ... binding himself to a power of external control” (Agamben, *Homo Sacer* 71), como en el caso de las hijas del Muecas, quienes conocen del abandono impuesto a sus cuerpos e individualidades.

Pero, ¿quién es el Muecas? Él ha sido también fabricado, es el resultado de la Guerra Civil. A partir de esta se ha convertido en un productor, su participación en ella le ha otorgado un conocimiento: sabe cómo hacer entrar en celo a las ratonas y mantener vivas a sus crías, “[posee] astucia para eso” (92), “Muecas tiene” (61) el saber del que carecen Pedro y Amador, quienes no han podido preservar las cepas cancerígenas en su laboratorio. Asimismo, no resulta gratuito que el narrador indique que la chabola en la que habitan el Muecas y su familia haya sido construida “con trozos de manta que utilizó en su día el ejército de ocupación” (102). De esta manera, el autor expresa que la realidad descrita en la novela es también resultado de lo sucedido a partir de la Guerra Civil y nos permite corroborar la proximidad entre las figuras del Muecas y Franco, en la medida en que ambos vendrían a ser fruto de la misma guerra: la fabricación de uno y la puesta en el poder del otro. Advertimos, de igual modo, que el autor expone las diversas y lamentables consecuencias que se producen a partir de la Guerra Civil española: desde su violencia emergen hombres de acciones absolutas, dispuestos a devorar todo aquello que dificulte su apología de regeneración.

Así, la chabola del Muecas se delata como un campo de cultivo; en dicho espacio se transforma al sujeto en “‘citizen’ ... which is to say, bare natural life as such” (Agamben, *Homo Sacer* 76). Cabe mencionar que en mi aplicación del concepto de ‘vida desnuda’, no estoy pensando a este con referencia a la figura del judío en el campo de concentración, sino más bien resalto su alcance de vida sin sustancia que se puede manipular y moldear, vida que no tiene valor alguno, que se puede dejar vivir o morir y, sobre todo, vida que abandona toda conciencia de sí misma.

En el espacio que habitan el Muecas y su familia, pues, se forja al gusto no solo la vida animal sino también la humana, puesto que este impone un orden determinado para los cuerpos de sus hijas, tanto como para los de las ratonas. Así, ratonas y mujeres, posicionadas al mismo nivel, ingresan en una relación de sujeción en que las fronteras de diferenciación son inexistentes; resulta innecesario distinguir entre ambas especies, ya que lo prioritario radica en suscitar beneficios a partir de su existencia. Hombre y animal se producen bajo las mismas coyunturas, como se expone en el siguiente pasaje: “Necesitaba llegar hasta el fondo de aquella empresa de cría de ratones que —simultáneamente— era empresa de cría humana en condiciones —tanto para los ratones como para los humanos— diferentes de las que idealmente se consideran soportables” (116).

Esta indiferenciación entre mujeres y animales, entre hembras y ratonas, da cuenta igualmente de la cancelación del sujeto y su cuerpo perpetrada por el régimen franquista. Así, este no solo des-subjetiviza al individuo, sino que además lo bestializa. Estimo que dicha bestialización sirve como justificación para inflingirle ciertos tratamientos: una vez que se le ha declarado como no humano, el poder soberano puede despojarlo de sus derechos y operar en él como le venga en gana; y, sobre todo, puede calificarlo como ente impuro al que hay que higienizar, abriendo una fisura de potenciales mecanismos para llevar a cabo tal labor.

Cabe destacar la exposición del lenguaje des-subjetivante desplegado por el autor en el nivel lingüístico. Como hemos anotado, a las mujeres se les designa con la palabra *hembra* y no se hace uso del término *mujer*, lo que supone que el autor —al igual que el poder soberano— niegue su condición de seres humanos, pues les otorga una denominación animal. Asimismo, se describe que estas hembras son “ya menstruantes” (86) y que “ya no están en edad de jugar sino de otra cosa” (93); es decir están listas para producir, se les planifica para ello, se calcula un devenir para ellas que es siempre planeado por otro. Esta actitud del autor, me parece, nos devela todas las manipulaciones que son posibles de efectuarse una vez que la vida del individuo se ha reducido a una vida desnuda.

Así, cuando sujeto y cuerpo han sido suprimidos, solo resta la carne: aglomeración de pellejos sin agencia ni historia, colectivo de masa uniforme a la cual moldear al antojo. El autor da cuenta de organismos considerados inferiores que, como Ricarda —a quien solo se le denomina como la consorte del Muecas—, se encuentran envueltos y encapullados en el anhelo ajeno. No poseen una sustancia, en la medida en que carecen de un mundo interior. Martín-Santos, a través del empleo del lenguaje des-subjetivante, los despersonaliza y no realiza una aproximación intimista hacia ellos ni mucho menos, ingresa a sus conciencias. Carecen de pasado, están ahí sin otra razón que la de servir de experimento.

Quiero resaltar el hecho de que el autor trabaje con figuras sin pasado, puesto que considero que se propone declarar que su desconocimiento facilita y forma parte del proceso de aniquilación de la subjetividad. La borradura del pasado, pues, supone la negación de la historia personal, lo que imposibilita al individuo de entenderse y explicarse: no puede mirarse para adentro, no sabe tener nostalgia de sí mismo, no tiene conciencia de lo que ha perdido como individualidad, de lo que estuvo y ya no está en él o ella: no posee una identidad.

Nos es posible notar que el autor entra en un constante contrapunto entre el nivel lingüístico y el perteneciente al argumento, para dar cuenta de los procesos a través de los cuales al individuo se le destruye como subjetividad para reducirlo a carne sobre la cual materializar un proyecto. Vale decir que, por una parte, utiliza términos con los que

se designa a animales y objetos para describir a los personajes, negando, así, su condición humana. Igualmente, les procura un tratamiento que, como hemos mencionado, genera una ausencia de subjetividad, en cuanto al acercamiento que emprende de sus mundos internos. Por otra parte, Martín-Santos incluye escenas en las que el Muecas —padre— perpetra actos que des-subjetivizan a sus hijas a partir de la apropiación de sus cuerpos y subjetividades. Se crea, de este modo, un punto de encuentro entre la des-subjetivización a través del lenguaje y del argumento.

Pero ¿con qué propósito hace esto el autor? Estimo que se vale de dicha locución para dar cuenta, primero, del poder de la palabra soberana como influjo y determinante de la subjetividad —o de la no subjetividad como en el caso de la novela que hoy nos ocupa— de los individuos y; segundo, para hacer visible y denunciar el doble proceso de des-subjetivización y re-subjetivización que procura el Estado franquista sobre sus ciudadanos. Sin embargo, como hemos mencionado en la introducción, la novela busca también ser un dispositivo de crítica y resistencia ante la conversión del sujeto en desecho.

Hasta aquí, los lectores hemos ingresado dentro del universo de las chabolas, donde el cuerpo y la subjetividad de las hijas del Muecas han sido disueltos con el propósito de originar nuevas formas de vida⁵. Considero que en este proceso reposa también la noción de alquiler, en la medida en que su padre les ha impuesto que cedan sus cuerpos para que otros tomen posesión de ellos, para que otros los ocupen —las ratonas—. Así, esta idea de alquiler se ve afianzada por dos espacios que sirven como focos de refuerzo, de acuerdo a mi lectura, de la denuncia que procura el autor del Estado franquista: los pasajes que relatan la historia de la Decana, su hija y nieta —Dorita— y el burdel. Para comenzar, la Decana es dueña de una pensión: arrienda dormitorios dentro de su casa para que otros la habiten: “... tuvimos que poner pensión aprovechando el haber tomado un piso grande que estaba vacío y con renta baja y en buen sitio, en una bocacalle de Progreso, que aunque cerca de algunas casas malas, no lo estaba tanto como para ser confundida y, en cambio, podía animar a algunos caballeros a venir a vivir en nuestra casa” (76).

Cabe resaltar que la Decana se empeña en aclarar que la pensión no es un prostíbulo, aunque posteriormente caemos en cuenta que en dicho espacio hay un cuerpo que efectivamente se promueve para su alquiler: el de Dorita. Su cuerpo, *bocatto di cardinale*, ha sido macerado para ser un organismo atractivo y productivizable, procurándosele, pues, un tratamiento de objeto; se le cosifica con el fin de que invite al consumo: “Dorita está durmiendo en su alcoba, con el ondulado cuerpo extendido sobre el mejor

5. Cuando digo ‘formas de vida’, no solo me refiero a la producción de ratones, sino también a la creación de otras vidas e identidades.

colchón de la casa que la decana ha dispuesto que por ser este cuerpo y no por ningún otro sea usado. El cuerpo ... aparece nítido y completo para el tercer ojo que recibe unas hondas prodigiosamente precisas. La está viendo realmente entera, realmente yacente, realmente ofrecida sobre la mecedora eterna, intemporal, en que le espera” (166).

Así, este cuerpo cuyos jugos son aún jóvenes y suaves, esta carne todavía tierna, es alquilable, como ya no lo es el de la Decana. En el siguiente pasaje observamos que el cuerpo, distorsionado en carne y luego en producto, no tiene valor si no es mercantizable: “Los pliegues del corazón y del cerebro de una vieja. La trampa. La femineidad vuelta astucia cuando ya la carne ha dejado de ser carne y es solo una materia indescriptible ... Para qué quieres dormir cuerpo fatigado si ya no distingues entre el cansancio y el reposo” (169). Notamos que el cuerpo y la subjetividad de Dorita, al igual que el de las hijas del Muecas, han sido reducidos y anulados hasta convertirse en una carne que se ha moldeado para ser objeto consumible. Si bien, en el caso de las hermanas, el doble proceso de des-subjetivización y re-subjetivización tenía como propósito la reproducción de una especie, en el caso de Dorita es el del consumo. Con ello percibimos que, una vez perpetrada la anulación de las individualidades, se puede disponer de la carne resultante con distintos fines. La de Dorita se utiliza para el comercio, al igual que la de la prostituta. En ella se hace más obvia la idea de alquiler que mencioné en el párrafo anterior, tanto como la supresión y el control sobre la agencia del cuerpo para adjudicárselo a ese otro que se beneficia a costas de él. Así, a la prostituta se la ha domesticado para que otros dispongan de su cuerpo, para que este sea hospitalario, guardezca y garantice el placer ajeno. Ella es “una sirena con su cola asombrosa de pez hembra ... mujer que amamanta, cuna, placenta, meconio, deciduas, matriz, oviducto, ovario puro vacío” (157). Esta descripción nos coloca frente a una exposición de la prostituta no como cuerpo ni sujeto, sino más bien como carne que ha sido moldeada para satisfacer las necesidades de otro, a partir de un comercio que, en este caso, incluye la intervención del dinero.

Veamos, en estos tres espacios —la chabola del Muecas, la pensión y el burdel— se nos han delineado —a través del lenguaje des-subjetivante aplicado en los niveles lingüístico y narrativo— entidades que no se pertenecen ni como cuerpo ni sujeto, debido a que han sido reducidas a carne que se ha moldeado de acuerdo al proyecto de otro. En el caso de las hijas del Muecas, hemos explicado que ha sido el poder soberano quien ha realizado dichas reducciones y transformaciones; efectuando, además, un parangón entre las figuras del Muecas y Franco. Por otro lado, hemos hecho referencia a los espacios de la pensión y el burdel como focos narrativos que refuerzan la denuncia que emprende el autor. ¿Qué más nos estaría proponiendo la presencia de estos dos espacios en la novela? Se me ocurre que sus apariciones tienen también la intención de

mostrarnos que a partir de la perversión del poder soberano del Estado se generan subpoderes que potencian la des-subjetivización perpetrada por este en beneficio propio. Es decir, la lacra erigida por el Estado se extiende hacia otras dimensiones e instituciones donde el empleo de dinero —como en el caso del burdel— suscita que se establezca un mercado en donde se comercia y se lucra a partir de la carne del sujeto.

Así, hemos percibido que las vidas de los personajes que son explotados por los poderes y subpoderes están desnudas, en la medida en que no tienen valor en sí mismas, no poseen historia ni pasado, son insustanciales. De ahí que se hayan visto obligadas a renunciar a cualquier reacción afectiva, ya que en ningún momento los hemos visto manifestar ninguna emoción. Han perdido, pues, todo rastro de humanidad, “marcan de algún modo ese inestable umbral en el que el hombre pasa a ser no-hombre” (Agamben, *Lo queda* 47). Igualmente, advertimos que son contadas las veces en que se les permite hablar, y cuando lo hacen responden a los mandatos de ese otro que los gobierna o consume; no producen un lenguaje propio.

Los tres espacios que hemos mencionado se entrecruzan cuando una de las hijas del Muecas requiere de auxilio médico debido a que está sufriendo un aborto. A partir de esta situación, el argumento de la novela da un giro y, según mi lectura, permite que el autor despliegue una resistencia enérgica contra el régimen franquista que ha venido criticando a lo largo del texto. Así, no resulta gratuito que esta situación se produzca a partir de un aborto, maniobra que imposibilita, dentro del universo de la novela, la reproducción que justamente busca el Muecas. Pareciera como si el cuerpo de la hija se hubiese insubordinado ante la ley del padre, ya que “on the improvised operating table in the center of Mueca’s hovel, [it] represents the worst possible outcome of the most reprehensible sort of procreation” (Cleary 291). El cuerpo insurgente, supone también, a mi entender, un rebelarse contra “Franco’s ... call to increase the country’s population from the 5 million war-weary inhabitants it had in 1939 to a preposterously projected 40 million ... to repopulate Spain” (Cleary 284), y oponerse así a la emergencia de una España planificada por el régimen franquista, en la medida en que su repoblación supone la des-subjetivización y re-subjetivización del sujeto de la cual he hecho mención anteriormente. Así, el hijo no nacido interrumpe “[Franco’s] desire to propagate self and culture ... which represents the present’s link to the future” (Cleary 288) y produce, más bien, una entrada hacia el pasado, como explicaremos más adelante.

Durante la narración del proceso de aborto, nos es posible comprobar la ausencia de lenguaje en la hija del Muecas, ya que el narrador describe su grito de dolor como “un rugido con palabras destempladas” (181). Asimismo, cuando nos preguntamos quién es el responsable de su embarazo, no nos queda claro si fue producto del incesto perpetrado

por su padre, o si quizá esta fuera preñada por alguna de las ratonas que arrullaba entre sus pechos. Dicha hipótesis nos parece viable debido a la indiferenciación entre hombre y animal que hace el autor a través de su uso de un lenguaje des-subjetivante —aplicado en la novela a un nivel lingüístico y narrativo—, y a la borradura de límites entre bestias y humanos a la que dimos tratamiento anteriormente. Esta da cuenta del laboratorio en el que se convirtió España durante el franquismo, en la medida en que se experimentó con sus habitantes, en busca de la fórmula que produjera la emergencia del nuevo sujeto español.

Mientras que Pedro y sus ayudantes amasan el cuerpo de la hija del Muecas, se produce la presencia en exceso de uno de los fluidos vitales: la sangre. Esta es taponeada “con la grasa limpia destinada a los ratones” (186), y anuncia la muerte de la muchacha. La repentina irrupción de la muerte convierte a su cuerpo exánime, en un cuerpo que ya no se puede hacer productivo y detona, asimismo, la alteración del argumento de forma definitiva. Genera, primero, que la madre de la muchacha produzca lenguaje, ya que esta comienza a gritar de forma incesante “‘Hija, ‘Hija, ‘Hija, ‘Hija’” (187). Con esta producción de palabras humaniza a Florita; le devuelve su estatus de ser humano, la reconoce como tal deteniendo el proceso de des-subjetivación ejecutado por el padre.

Asimismo, dicho lamento ocasiona que las plañideras se unan al grito de la madre, y que la hermana de Florita se insubordine ante su padre y lo responsabilice por la muerte de su hermana: “¡Fue usted! ¡Fue usted! ¡Usted, padre! ¡Fue usted el que...!” (189). Se genera, pues, una comunidad de resistencia que pasa factura al poder soberano sobre sus acciones deformantes y lo detiene en su actuar, incluso cuando se intenta enterrar el cuerpo de Florita, aquel que lleva consigo las marcas de la disolución y cancelación de la subjetividad. Así, mientras se está produciendo el entierro del mismo, se interrumpe dicho proceso y “el cadaver de Florita inici[a] su retorno a lo largo del camino por donde nunca se vuelve” (229). Una vez que se ha efectuado su recuperación, se practica una autopsia a partir de la cual emerge la verdad: el Muecas es el responsable de la pérdida de Florita, pérdida como sujeto y pérdida como vida.

La contemplación de la autopsia, por otro lado, resulta una experiencia desgarradora para la madre de la muchacha, quien continúa produciendo lenguaje y humanizando a su hija a partir de su dolor: “‘Hija mía, ‘Hija mía’ ... ‘Que me la están matando’ ... ‘Que me la están rajando, la pobre, que me la están abriendo’. Sufría más de esta profanación que de la misma muerte y de las que —en vida— había sufrido previamente” (292). De esta manera, se permite por primera vez en la novela el sufrimiento a uno de los personajes: la madre que reacciona ante la violencia que se está infligiendo y que se ha infligido en el cuerpo de su hija.

Por otra parte, este dolor no solo le permite a la madre humanizar a la hija, sino también humanizarse y subjetivarse a sí misma, en la medida en que a partir de su sufrimiento, los lectores tenemos acceso a su historia personal. Su dolor, pues, parece ser un símbolo que detona una serie de recuerdos, que producen la manifestación del trauma⁶ y con este la emergencia de su memoria. Con ello, el autor declara, de acuerdo a mi lectura, que a pesar de toda des-subjetivación procurada por el poder soberano, se conserva en algún lugar remoto y desconocido un rastro de memoria, de pasado desde el cual se puede reconstruir la historia personal e interrumpir y resistir, así, la destrucción del cuerpo y la subjetividad, la negación del ser: “... en sus ocultas cavidades persiste una cierta actividad mental, no en forma de cálculo o de pensamiento, sino de coloreados fantasmas del pasado que se deslizan silenciosos” (292).

En *Tiempo de silencio*, Martín-Santos expone, a mi entender, que la memoria es resistencia en sí misma, que incluso a partir “[d]el dolor físico y moral [se puede hallar] el camino hacia la libertad” (Freire 161), más que a la libertad, yo diría que hacia la liberación del pasado, a la reapropiación de la memoria. Este gesto se traduce, finalmente, en resistencia contra el poder soberano y la des-subjetivación que procura en el individuo, en la medida en que permite la restitución de su identidad.

6. En la medida en que el trauma “brings about a lapse or rupture in memory that breaks continuity with the past, thereby placing identity in question to the point of shattering it” (La Capra 9).

BIBLIOGRAFÍA

- Acereda, Alberto. "Tiempo de Silencio: El lenguaje como subversión" *Ojancano. Revista de Literatura española* 12 (1997): 43-54. Impreso.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trad. Daniel Heller-Roazen. California: Stanford University Press, 1998. Impreso.
- . *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Trad. de Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia, Pre-Textos, 2002. Impreso.
- . *Means without End*. Trad. de Cesare Casarino y Vincenzo Binetti. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2000. Impreso.
- . *Sovereignty & Life*. Eds. Matthew Calarco and Steven DeCaroli. Stanford: Stanford University Press, 2007. Impreso.
- Faverón, Gustavo. "La máquina de hacer muertos: enfermedad y nación en *Tiempo de Silencio* de Luis Martín-Santos" *Colorado Review of Hispanic Studies* 1.1 (2003): 79-90. Impreso.
- Freire, Silka. "Luis Martín-Santos: *Tiempo de Silencio*: Ricarda, un instinto hacia la libertad". *Hispanic Journal* 1 (1990): 155-164. Impreso.
- La Capra, Dominice. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1998. Impreso.
- Lukacher, Ned. *Primal Scenes: Literature, Philosophy, Psychoanalysis*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1986. Impreso.
- Martín-Santos, Luis. *Tiempo de silencio*. Barcelona: Critica, 1962. Impreso.
- Moreiras-Menor, Cristina. "Spectacle, Trauma and Violence in Contemporary Spain". *Contemporary Spanish Cultural Studies*. London and New York: Oxford University Press, 2000. Impreso.
- Nichols, Geraldine. "No parirán: Resisting Orders in Postwar Spain". *Revista de estudios hispanicos* 40.2 (2006): 283-296. Impreso.
- Spires, Roberto. "Otro tú, yo: la creación y destrucción del ser auténtico en *Tiempo de Silencio*". *Kentucky Foreign Language Quarterly* 22.1 (1975): 91-110. Impreso.

AL MARGEN DE LA IDEOLOGÍA: UNA LECTURA POLÍTICA DE LA LITERATURA OBRERA FUERA DEL ESQUEMA DE CLASES

IN THE MARGINS OF IDEOLOGY: A POLITICAL APPROACH TO
WORKING-CLASS LITERATURE OUTSIDE A CLASS-BASED ANALYSIS

RUBÉN PÉREZ-HIDALGO*

Dominican University, Estados Unidos

Fecha de recepción: 21 de abril de 2015

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2015

Fecha de modificación: 20 de mayo de 2015

RESUMEN

La crítica estadounidense Barbara Foley, siguiendo la pista de los debates generados en los círculos de la izquierda literaria tras la Revolución Rusa en 1917, señala la constante vaguedad a la hora de establecer una definición vinculante para la literatura proletaria. No fue sino hasta la década de 1930 cuando se fijó una taxonomía de la ficción obrera engendrada exclusivamente en su perspectiva de clase. No obstante, este ensayo busca acercarse a esta literatura desde un prisma antiideológico en función a cómo se construye poder simbólico por medio de lo obrero en la literatura.

PALABRAS CLAVE: literatura obrera, marginalidad, marxismo, lumpen-proletariado, teoría política.

ABSTRACT

The literary critic Barbara Foley, following the debates around the essence of what constituted a proletarian literature after the Russian Revolution in 1917, points out the vague nature of these efforts within the cultural circles of the Left. It is not until the end of the 1930s that writers are pressed to come up with a taxonomy that fixed such literature in regards to its ability to convey a message from the perspective of the working-class. However, in this article I argue an anti-ideological approach and an analysis of how symbolic power is agglutinated through working-class aesthetics.

KEYWORDS: working-class literature, marginality, Marxism, lumpen-proletariat, political theory.

* rperezhidalgo@dom.edu. Doctor en Estudios culturales hispánicos y literatura. University of Illinois at Chicago.

A partir de la Revolución Rusa de 1917 la literatura obrera o proletaria toma un cierto carácter unitario e internacional, expandiéndose por Europa y todo el continente americano. Denigrada en su época por su estilo propagandístico y por un realismo decimonónico que contrasta fuertemente con los experimentos modernistas y vanguardistas de comienzos de siglo XX, esta narrativa tenía como propósito principal poner en duda la legitimidad del sistema capitalista y animar a distintos grupos obreros a unirse para luchar por mejores condiciones de trabajo¹. En este sentido, toda literatura obrera presenta una preocupación profunda por las clases dominadas, que en la época se asocia generalmente con el espacio (des)ocupado por el trabajador. Por su temática y sus aspiraciones político-afectivas, atadas al contexto de ebullición del movimiento proletario internacional, la narrativa obrera ha sido fundamentalmente analizada desde la capacidad de hegemonía que la perspectiva marxista y su concepción del proletariado tienen a principios del siglo XX.

Barbara Foley, en referencia a la cultura internacional obrera en su libro *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*, establece: “The key to any determination of whether an author had written a novel that should be considered proletarian ... resided exclusively in its political orientation” (119). Esta orientación política estaba íntimamente ligada a la definición que hace el marxismo de lo proletario, desplazando los acercamientos empiristas a la definición del género (el principio de autoría, tipo de lectores y línea temática) en un intento de totalizar la clasificación de la literatura obrera desde un análisis marxista (Foley 119-20). Walter Rideout confirma lo previamente argumentado cuando escribe que en el establecimiento definitivo de la literatura obrera en la década de 1930: “... the only important consideration was the conscious ideology of the author, whether he attempted, whatever his class origin, to work out in his fiction a Marxist analysis of society” (*The Radical Novel* 166). Así, desde el marxismo se busca hegemonizar el campo político y cultural de lo obrero desde un poder taxonómico exclusivo-excluyente, donde la ideología marxista reifica la frontera que separa el arte proletario del que no lo es².

En este sentido, los análisis que se hacen de la narrativa obrera están fundamentalmente encaminados a articular un sujeto de clase dentro de una dialéctica

1. Como afirman José Esteban y Gonzalo Santoja en *La novela social, 1928-39: Figuras y tendencias*, la representación del proletariado y sus códigos políticos para entender la realidad en la literatura obrera es, entonces, “despreciada como tema, [y la narrativa obrera] sometida al incansable desgaste de las profundizaciones psicológicas”, se posicionan como un producto cultural al margen del canon literario (8).
2. Confirmando este respecto el crítico húngaro Miklós Szalbosci en su ensayo “Historia de la literatura y la historia del movimiento obrero” empareja la literatura obrera con la literatura socialista “puesto que el marxismo lleva objetivamente a la luz de la conciencia los intereses fundamentales de la clase obrera, la expresión designa también el conjunto de aquellas obras que son de ideas marxistas” (14).

cultural destinada a revelar la significancia política e historiográfica del movimiento obrero. Esto se enmarca dentro de lo que Sonali Perera en “Rethinking Working-Class Literature: Feminism, Globalization, and Socialist Ethics” denomina como “the coding of crisis” y “the recovery of the lost subject” en función de la contingencia ideológica que ofrece la literatura proletaria (4-5). Es decir, lo obrero en la literatura se entiende desde un historicismo que sigue los pasos de las propias aspiraciones político-culturales de los partidos y las organizaciones sindicales de la época, que dotan a la literatura de un rol exclusivamente activo en términos ideológicos y en función de cómo la narrativa obrera podía operar sobre los afectos de sus lectores dentro de la dialéctica de la lucha de clases. Entonces existe la dificultad real de referirnos al estudio de la literatura obrera o proletaria no solo desde fuera de la Rusia post-zarista o su contingencia histórica, sino incluso afuera de un orden ideológico en el que la noción de lo obrero se empareja con la idea de clase (eminentemente pensada desde Marx) y se constituye como un bloque conceptual sin excesivas fisuras.

Sin embargo, la representación de la subalternidad en esta literatura no es explicable exclusivamente en términos de diferencias históricas o ideológicas, ya que entiendo que la relación entre la literatura obrera y la ideología que profesa es una relación discontinua. Es más, sus mecanismos representativos están marcados más que por una determinada contingencia ideológica o histórica por una misma base epistemológica. La literatura obrera responde a la creación de un discurso que se origina en los valores de la Ilustración, especialmente desde el racionalismo cartesiano, que se depura en la Revolución Francesa y se plasma en los movimientos utópicos europeos de la primera mitad del siglo XIX (desde el cartismo inglés al fourrierismo francés). Estos códigos de valores éticos y políticos se transfieren, a finales del siglo XIX, a la literatura española especialmente desde el naturalismo de Zola y la novela pacifista de Tolstoi, lo que en última instancia por causa de los movimientos migratorios se instala en América Latina en diferentes grados de influencia y en diálogo con las literaturas regionales (ya sea el grotesco criollo en Argentina o incluso la novela de la Revolución en México). Esta trayectoria epistemológica genera una suerte de ontología de lo obrero que fetichiza a la razón y la dispone como un modo de representación dominante dentro de un contexto de alteridad y de lucha de clases. Esto responde a una misma concepción del compromiso político que se reifica en la representación realista y en la fe de sus atributos político-afectivos, lo que hace indistinguible (en función de cómo operan los mecanismos discursivos del relato), por ejemplo, a una literatura “anarquista” de una literatura “comunista”.

Ahora bien, si el análisis de la literatura obrera se plantea desde una posición no dialéctica, fuera del esquema de clases, uno puede elaborar un nuevo acercamiento hermenéutico, en mi opinión, mucho más productivo. En las páginas que siguen

argumentaré que una lectura de lo obrero fuera de los parámetros de clase supone no solo la única forma posible de desatascar el supuesto hermenéutico que lee la literatura obrera primordialmente desde la causalidad política, sino que abre la puerta a poner en tela de juicio el propio tándem conceptual “literatura obrera”. Con este objetivo en mente, formularé dos tipos de lecturas interrelacionadas: 1. Una lectura que sustituya a lo obrero por un concepto más productivo, como lo lumpen; 2. Una lectura que cuestione el paradigma fundacional de la ideología en la literatura obrera.

PARA UNA CUESTIÓN PREVIA: LA REPRESENTACIÓN DE LOS MÁRGENES

Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica* discute cómo lo que llama la “izquierda humanitaria” busca una refundación artística inclusiva de lo popular en la literatura obrera. Esta literatura tiene a la revolución (en el sentido del cambio radical y sistemático del orden de cosas) y aquellos que esta busca incluir como base de operaciones. Lo nuevo o lo original, en este caso, reside aquí no tanto en la clase *per se*, sino en la creencia de una estética de la revolución que promete un futuro donde la periferia marginada por el canon ocupe un centro inédito. Así, se concibe la literatura obrera desde un nuevo ángulo interpretativo centrado en la cuestión de cómo “las representaciones de la pobreza, del trabajo, de los pobres y de los marginados, los mecanismos de la exclusión y las lenguas y formas de la violencia que llevan aparejados” generan una máquina de cambio que sepa saltar de las páginas del texto a las puertas de las fábricas o los trigales del campo (Zubieta v). Es un intento de leer la exclusión junto a su recinto geográfico (la cárcel, el taller, el conventillo, la villa miseria, etc.) fuera de un marco exclusivamente político (esto es, de imposición de clase).

Ahora bien, lo paradójico de esta lectura es su propia limitación para combatir la frontera impuesta a los símbolos que representa. Lo original es en este caso un mecanismo que fija el objeto del cambio y su representación literaria: “La articulación de la literatura con las voces de la cultura de las clases subalternas... nos sitúa en un particular espacio de redistribución de lo alto y lo bajo y, por lo tanto, nos enfrenta a distintos modos de entender la cultura popular” fuera del esquema marxista de lo obrero (Zubieta vi). Lo de arriba y lo de abajo se entiende desde la periferia y el centro. Lo obrero se lee desde lo marginal. No obstante, el problema central de este acercamiento es que constituye a lo marginal invariablemente en los márgenes, donde se incorporan “las presunciones de una cultura monolítica u homogénea ... desde sus formaciones marginales y migrantes” que contribuye a “construir el arte de ‘estar entre’ siempre” (Crotti, Torre x). Es un arte que encuentra su sentido en la representación de la periferia; lo que

precisamente la fija, la hace descifrable, de nuevo estático e inmovible impidiendo el paso a lo nuevo, a lo original, en definitiva, a la lectura del cambio.

A tal respecto, entonces, cabe interrogarse sobre cuál es el valor intrínseco de la literatura obrera: ¿es literaria (como arte autónomo) o política (como producto cultural instrumentalizado)? A esto, Daniel Noemí en *Leer la pobreza en América Latina* responde preguntándose: “La realidad de la literatura, pienso. ¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura, de arte? Una posibilidad: Las obras de arte son autónomas en la medida en que participan en la sociedad ... Otra posibilidad: La autonomía literaria es una quimera de la modernidad que, incluso como construcción teórica, se ha desvanecido en el desayuno postmoderno” (14). Quizás la clave está en la idea de modernidad, que dio a lo literario la posibilidad imaginada de su autonomía y, al mismo tiempo, le dio alas dentro de ese imaginario para que cuando este se cansara de hablarse a sí mismo se pudiera aventurar fuera de las fronteras definidas por lo escrito, que constituyen lo autónomo y se limitan en los márgenes, en busca de nuevas realidades a las que constituir. Una de esas realidades estaba hecha de pobreza, con la que se consolida una estética de lo marginal en la literatura obrera³.

Desde la ventaja que nos da la contemporaneidad, uno entiende que el sobre-esfuerzo representativo de la modernidad no solo es fútil, sino que es incoherente en los márgenes de lo escrito. Los márgenes no pueden ser comprendidos desde la totalidad cerrada que supone lo moderno⁴. Estos deben ser acercados desde “una estética de la pobreza [de la marginalidad] contemporánea que se ‘desprenda,’ que ‘surja a partir de,’ la producción artística y cultural latinoamericana contemporánea... como una obra siempre inconclusa, arte de fuga, coitus interruptus” (Noemí 14). Lo que, en el caso que este ensayo convoca, sugiere un análisis fuera de la circunscripción histórica e ideológica que definían lo marginal en el momento de la escritura de la obra. Para desarrollar una interpretación fértil de lo obrero, entiendo que no hay que mirar desde la estabilidad que supone la representación político-histórica de lo

3. Los ejemplos concretos de esta nueva mirada artística, que echa a andar de manera erguida con la novela realista, se establece con el naturalismo, y llega a su punto más álgido en la década de 1920 y 1930, son casi innumerables; alguna de las obras paradigmáticas en ese tiempo van desde la colección de cuentos *Tinieblas* (1923) de Elías Castelnuovo, pasando por la única novela de Cesar Vallejo, *El tungsteno*, hasta la obra literaria más conocida del mexicano José Mancisidor, *La ciudad roja* (1932).

4. He de aclarar que uso la noción de modernidad en el sentido que Jurgen Habermas tiene del mismo en su *Philosophical Discourse of Modernity*, “where he establishes that modernity is properly defined by the problem of self-foundation” (Legrás 84). Lo moderno es así una concepción filosófica de la temporalidad, desde la cual se adquiere una conciencia del ser y el estar que forma la base o la fundación de un progreso histórico linear. Es este un avance porque puede comprender el pasado como entidad total que informa el presente y la posición en la que este último se encuentra en relación a un futuro, en una suerte de teledirección y teleología.

marginal, sino desde una perspectiva que busque puntos de fuga en los imaginarios que se plantean en la obra de arte en sí misma. Esto no significa que la marginalidad no pueda o deba ser entendida desde de su representación. En efecto, lo marginal se ha taxonomizado tradicionalmente desde la materialidad de la pobreza y sus diferentes proyecciones simbólicas; desde lo que María Elena Torre denomina como “la escritura de la pobreza”, la cual de hecho reconoce tres diferentes tipos de pobres literarios: uno nacido de las ideologías mesiánicas revolucionarias, plasmadas principalmente por “ismos” liberadores de la moral (yendo desde el cristianismo democrático y pasando hasta los protestantismos filantrópicos), cuyo principal objetivo era resistir y/o destruir el orden espiritual que reflejaba la materialidad de la pobreza; un segundo pobre nacido de la tradición “picaresco-romántica”, cuyo propósito esencial reside en su reconversión o reforma para dejar atrás la marginalidad constitutiva de su pasado en una suerte de redención individual(ista); finalmente, un tercer pobre que se ordena alrededor de los conceptos de clase (generado al calor de los socialismos del siglo XIX en adelante), cuyo objetivo vital es igualmente de clase y se relaciona con la reversión del sistema clasista, el cual lo llena de sentido solo desde su pobreza (Torre 1-2).

No obstante, la marginalidad entendida como pobreza concibe a lo literario desde la ordenación de lo económico y/o lo político. Lo marginal se entiende de este modo en función a las representaciones que marca el centro y viceversa. La distribución externa (político-económica) de la literatura provoca un proceso de significación limitado por ordenaciones naturalmente ajenas a los márgenes, puesto que lo marginal por sí mismo apenas tiene capacidad de representación. Este proceso define a los márgenes en disposición de donde se sitúe el centro, lo que a su vez es pensando desde las mecánicas de la modernidad, las cuales van fijando cada significado (o concepto) con su significante (o vehículo donde se instaura el significado) para crear un determinado esquema de significancia (lo ideológico) que no se diferencia en demasía de una lectura de clase. La pregunta no puede ser ¿qué es la pobreza / la marginalidad? O ¿quiénes son los marginales? Ni siquiera ¿dónde se emplaza lo marginal o los márgenes? Intentar una definición que aborde la significancia de la marginalidad se antoja imposible justamente por “la (im)posibilidad del pobre de hablar por sí mismo de sí mismo ... [lo que] concierne directamente a la problemática de la representación de la pobreza” (Noemí 19). La diatriba concierne con el problema en torno a la instalación de mecanismos de mediación. El problema estriba en que las diferentes mediaciones de lo marginal (desde la clase o desde la propia marginalidad) parecen reconocer la propia esterilidad del acto mediador. Es una relación simbólica que se retroalimenta y se expande a numerosos otros ámbitos (desde la formación del sujeto político, al establecimiento de la cultura, llegando hasta casi cualquier proceso

de identidad), pero que parece romperse definitivamente con la llegada de los proyectos posmodernos y la desaparición de cualquier ingenuidad literario-política.

Desde la posmodernidad, con la relativización del significado / significante / significancia, se borra virtualmente cualquier intento de emancipación periférico. Porque la relevancia de lo que separa al centro de la periferia en primer lugar se elimina “en un marco que absorbe todas las diferencias y contradicciones” donde el centro, “aunque argumente que está desintegrándose, aún opera como centro” (Noemí 32). La falta de esa relevancia no implica, sin embargo, “el desvanecimiento de esta oposición [centro/periferia], ... el centro sigue funcionando como tal, excluyendo de sí y relegando a la periferia todo aquello que se le opone o no comparte sus normas” (33). No obstante, un proyecto analítico basado en el reordenamiento de estas relaciones dialécticas entre el centro y los márgenes me parece del todo infructuoso. Así, creo que visitar teóricamente la posible lectura de literaturas como la obrera fuera de sus propios argumentos de mediación (el realismo y su relación con la “verdad” política en este caso) y de sus consignas ideológicas, permite replantear como pensar la política desde lo literario más allá de diatribas estériles en relación al compromiso o a la causalidad entre lo escrito y lo leído.

UNA LECTURA DESDE LO LUMPEN

Ahora cabe preguntarse: ¿cómo se puede entender a lo obrero fuera de lo político y midiendo su identidad fuera de cualquier parámetro ideológico? Creo que la noción del lumpen es la clave aquí para leer la literatura obrera fuera de la trayectoria teleológica que la condición de clase y la ideología de lo obrero le supone. Lo lumpen va a establecer una distorsión que libera al texto de una lectura de la causalidad y de una dialéctica de clase en su función político-afectiva. Esta distorsión alcanza su cota máxima de visibilidad en el intento de explicación (y, en última instancia, apropiación) de lo que Marx categoriza como lumpen-proletariado. Marx introduce por primera vez lo lumpen en *La ideología alemana*, aunque es en el *Manifiesto comunista* donde el término adquiere su significado más finalizado compuesto en dos partes: lumpen-proletariado. Su acuñación no es particularmente innovadora y no cambió mucho su significado original derogatorio del inglés “knave” o “ragamuffin” (Draper 2286). El término en Marx y Engels se colectiviza para ser aplicado a las masas no emancipadas que, debido a su ignorancia, viven en un estado de falsa conciencia. Es una masa iletrada que se opone dialécticamente al hombre de letras (ya como su opresor, ya como su salvador).

A tal respecto, John Stuart Mill refiriéndose a “the tyranny of the majority” clasifica a las masas según su (falta de) conocimiento, específicamente por su

desinterés literario, como esos “who would be more readily bored reading Coleridge or Wordsworth than they would consuming large amounts of cheesecake” (Clive 75). La masa en este sentido se vuelve despótica en su ignorancia a través del poder que puede ejercer en su condición de mayoría. José Ortega y Gasset en *La rebelión de las masas* precisamente hace referencia a este potencial destructivo, anclado en la ignorancia del todo que supone la masa. El filósofo español se centra en lo que denomina como mentalidad de masa, “comprised of inertia, excessive self-satisfaction, and an unwillingness to accept any authority outside a narrow selfhood” (Clive 78). Ortega, desde una interpretación a la invertida del súper-hombre nietzscheano, *übermensch*, estructura el concepto de mentalidad de masa como una categoría psicológica de la clase; una basada más en su constitución moral que en principios económicos. Así, la clase se re-mpiensa en términos más literarios (en la órbita de la moraleja) que políticos (los cuales estarían guiados por una relación económica de causa-efecto).

Marx hace algo similar en su acercamiento teórico al lumpen-proletariado. Ficcionaliza lo lumpen al anclarlo en una moralidad política que trasciende la supuesta objetividad de la materialidad económica. Es más, al no poder entrar dentro de los parámetros político-económicos del materialismo histórico, el lumpen es desechado de la teoría marxista de la revolución, ya que en su esencia es considerado como “this passive putrefaction of the lowest strata of the old society, [that] is here and there swept into the movement by a proletarian revolution, but in accordance with all its conditions of life it is more apt to sell itself to reactionary intrigues” (Draper 2290). Es lo que Engels define como escoria social (o “scum”, que en inglés se puede referir a la capa de espuma que flota encima del agua estancada), más que inservible, lo que se separa por inercia de lo que no se puede usar o del desecho; es lo desechable de lo inutilizable. Lo lumpen carece de potencialidad social, por lo que es tildado como reaccionario, falto de un valor objetivo en el proyecto político marxista. Solo es útil como masa, en términos de la permeabilidad de su ignorancia⁵.

Es en el tratado histórico “The Eighteen Brumaire” donde Marx reanaliza extensamente la esencia de lo lumpen más allá de su concepción primaria como detritus socio-político. Por medio de una evaluación de la bohemia parisina (“la Bohème”), el lumpen es repensado como una irregularidad aislada en la dialéctica histórica. Es decir, este adquiere un carácter externo en la teleología marxista, un accidente aislado

5. Paul Dave en *Visions of England* da una definición más detallada de lo lumpen: “For Marx, the lumpen-proletariat represented those bohemian social elements who had become detached from their class backgrounds —an amorphous of floatsam and jetsam including, amongst others, bourgeois wastrels, aristocratic bankrupts, as well as vagabonds, pimps, and pickpockets (104).

del proceso que forma las grandes dinámicas históricas. Algo que, sin embargo, puede tomar cuerpo y rol, parafraseando a Marx, de conspirador profesional como demuestra la figura de Louis Bonaparte (personaje central de “The Eighteen Brumaire”, también conocido como Napoleón III, primo de Napoleón I) y su “Sociedad del diez de Diciembre”, la cual se convierte en su ejército privado formado por maleantes sin más norte que el marcado por su criminalidad: “As it happens, the second Bonaparte found himself in possession of an executive power quite different from that of Cromwell and Napoleon, and he sought his model in the annals of the Society of 10 December, in the annals of criminality, not in the annals of world history” (Marx 93).

Marx analiza la concurrencia histórica que se da en Francia desde mayo de 1849 hasta diciembre de 1851, donde apoyado por los sectores más marginados de París y los campesinos franceses, Louis Bonaparte suplanta el poder parlamentario y se autoproclama emperador de Francia: “... a parody of imperial restoration ... [that] balked at the rule of the working proletariat, so it brought the lumpenproletariat to power, making the chief of the Society of 10 December its head” (95). Más allá del análisis histórico de tal momento, el problema con el que se encuentra Marx aquí es que lo lumpen no puede ser objetivado como parte del proceso histórico, puesto que no es más que una burla, un chiste de mal gusto sin base sustantiva en su causa o en su efecto. Es un accidente que se disfraza de parodia de una realidad no deseada, que fue Napoleón I, y se convierte en una copia de una copia que toma (in)significancia en una suerte de “rethorical arabesques, ... outward decencies, the appearance of respectability” (96). En este sentido, el lumpen no es más que un simulacro, una ficción sin referente cuyo destino, desde la perspectiva marxista, no puede ser otro que la desaparición. Esta es la única manera en la que se puede incorporar a los mecanismos que opera el materialismo histórico.

La reforma de lo lumpen es una anomalía que puede ser remodelada solo desde la premisa de su colapso:

It's plain as day: 'all Napoleonic ideals' are ideals of the undeveloped smallholding in its heyday, but for the smallholding that has outlived this, they are an absurdity. They are merely hallucinations of its death struggle, words transformed into phrases, ideas into specters, befitting dress into preposterous costumes. But the parody of empire was necessary to liberate the bulk of the French nation from the weight of tradition and to work out in pure form the opposition between state and society... When disappointed with the Napoleonic restoration, the French peasant [which gave Napoleon III its support to become emperor] will cease to believe in the smallholding ...

and the proletarian revolution will obtain the chorus without which its solo becomes a swan song in all peasant countries. (Marx 106)

Marx confía en que cualquier posible papel de lo lumpen, debido a la esencia de su subsistencia, no pueda ser más que un berrinche de aquellos a los que la conciencia revolucionaria todavía no les ha alcanzado para ver más allá de las condiciones presentes de su miseria. El lumpen como pataleta histórica puede ser absorbido por la lógica de la dialéctica, en la que el “conspirador profesional” funciona como un coro (como aquellos que formaban parte de las tragedias griegas; que no molestaban al quehacer del destino, sino que solo le servían como música de acompañamiento) que pone sobre aviso las guardias contra una parada forzada de la historia. Lo lumpen se digiere dentro de esa historia porque, en verdad, no es más que una parodia de lo real. Es una contradicción accidental nacida de una marginalidad que pronto será inmolada en el viaje a la revolución como centro. Así, el lumpen no admite mediación y su literatura no tiene ninguna utilidad, es literatura política sin objetivos políticos. Lo lumpen en su condición consciente alude a la destrucción del centro y de la clase social como mecanismo de interacción política, lo que a su vez apunta a la reinterpretación de la marginalidad desde una postura antiideológica; desde una mirada que deseche la utilidad de lo literario como política y se centre en las políticas de lo literario.

UNA LECTURA ANTIIDEOLÓGICA

La ideología marxista, junto con el supuesto efecto político con la que esta dotaba a lo literario, interpretaba lo que entraba o salía del campo. En consecuencia, como establece John Lavelle en *Blue Collar, Theoretically: A Post-Marxist Approach to Working Class Literature*, se crea un orden cultural por el cual “[the most common use of culture] is directed toward aesthetics, and is ... concerned with the products of the ‘best and brightest’ through the understanding of aesthetics or a judgment of tastes” (Lavelle 151). En esta distribución del conocimiento, aquellos que “más saben” pueden controlar el discurso artístico y decidir qué productos ocupan qué escalón de la jerarquía, donde la altura del arte se mide verticalmente. Desde la perspectiva del marxismo ortodoxo, este poder cultural tiene que ser contrarrestado por medio de la reelección de quienes son los que “más saben” (la vanguardia del proletariado), revirtiendo las jerarquías establecidas, pero al mismo tiempo instaurando nuevas pirámides del saber.

El estudio del objeto cultural en sí mismo se relega entonces a un segundo plano, puesto que lo que importa es la relación entre lo que ese objeto representa y como se dispone en el plano sociopolítico. Así, John Lavelle afirma: “Culture ... becomes the signs

of an ideology” (153). Esto es precisamente el problema central que uno confronta en el análisis de la literatura proletaria, donde muchas veces la ideología que se revela desde lo literario es más importante que la literatura en sí misma. Así se codifica al obrero *por fuera* como sujeto y objeto político, y al mismo tiempo este opera *por dentro* como narrador y lector inmanente de la literatura obrera. Desde tal estructura, el obrero y lo obrero en esta literatura se erigen como un sujeto racional integral que se opone a la invalidez de todo aquello que se salga fuera del marco de la utilidad ideológica y del sistema de afectos políticos que operan en la narrativa obrera.

Lo racional media el discurso político construido en la literatura obrera, con la intención de acaparar lo que Peter Hitchcock en su artículo “They Must Be Represented? Problems in Theories of Working-Class Representation” establece es la visibilización de la subjetividad obrera o el “must-be-seen” que lo proletario busca constituir en los modos de representación social y del poder político (21). Esto es confrontado por el hecho de que, en la construcción de este mecanismo representativo, la literatura obrera y la clase obrera controlan el significado pero *no* la significancia de la representación. La perspectiva ideológica que esta literatura busca conformar está asediada por una falta constante de poder simbólico, que suple por medio de una serie de liderazgos constituidos en instancias narrativas centrales y/o protagónicas. Estas dirigen y hacen siempre coincidir el devenir del relato con el del discurso –especialmente en términos políticos e ideológicos. Estos son liderazgos interpretativos que funcionan a modo de racionalidades constituyentes destinadas a combatir la falta de control en el campo de la hegemonía de significancias políticas. El hombre revolucionario a la vez que se afirma estéticamente como motor del relato en la narrativa obrera, se convierte políticamente en el “motor de la historia”, que interpreta el sujeto y el objeto de la revolución en la construcción de su persona más allá de la mimética del realismo (Hitchcock 21).

Es una operación discursiva que iguala las angustias del líder con las del colectivo por medio de lo que Ernesto Laclau, en su análisis de los populismos de izquierdas en su libro *On Populist Reason*, denomina como “singularidad”. La narrativa obrera genera héroes que acaparan todos los planos representativos del relato y que generan un discurso en torno a la reordenación de su hiperrepresentatividad como un acto de necesidad política. Es precisamente su disposición para acaparar la representación de todos los símbolos que generan cualquier posibilidad de cambio en esta narrativa lo que marca a este héroe como un vehículo de legitimación entre la literatura obrera, su marginalidad permanente y su relación inamovible con el centro. Se establece así lo que Laclau denomina una articulación de la “equivalencia”, donde la identificación de posiciones encontradas (el margen frente al centro) se equiparan desde el propio antagonismo de las posturas (*On Populist*

Reason 70). Esto es un proceso discursivo que permite la formación de la identidad colectiva por medio de un liderazgo siempre en contra de un enemigo común, explícito o implícito, el cual al mismo tiempo funciona paradójicamente como el obstáculo fundamental para la llegada de un nuevo futuro exento de la posibilidad de trauma.

Esto no desestabiliza ni mucho menos la cohesión discursiva de la literatura obrera, en la cual el sujeto representado es objeto de emancipación y dominación al mismo tiempo, ya que la representación de lo popular se construye desde la premisa de lo que Jacques Rancière llama “negatividad”. Es un discurso que propone “[a] politics that defines itself ‘against,’ but also... [a] politics that is nothing but political, that is founded on nothing other than the inconsistency of the egalitarian trait and the hazardous construction of its cases of effectivity” (*Dissensus* 86). Se genera una inconsistencia fundamental y al mismo tiempo necesaria para validar el discurso de lo marginal en esta literatura. Una inconsistencia que se valida en el plano cultural heredado de una lógica de la fetichización de la razón que no atiende a la incoherencia discursiva, sino que está exclusivamente sujeta a la capacidad de crear dialéctica; la cual en su “negatividad”, en su definirse en función de un contrario —el burgués, el propietario, etc.—, puede solapar la inconsistencia de la equivalencia entre el centro y los márgenes en pos de una determinada ordenación teleológica. Se establecen así una de una serie de valores morales, sensibilidades culturales y disposiciones políticas que construyen un tipo u otro de “disenso” —en el sentido que Rancière utiliza el término—. Es decir, la construcción de este sujeto racional proletario está destinada a crear una comunidad discursiva de exclusión e inclusión ideológica por medio de diferentes códigos de distribución de visibilidad dentro de esa dialéctica entre el centro y los márgenes. Diferentes ideologías constituyen diferentes códigos —incluso enfrentados— de representación literaria dentro de un mismo campo cultural.

De hecho, los debates constituyentes de la literatura proletaria estaban gobernados por un discurso que restringía el campo de lo literario en lo obrero en torno a una estructura piramidal que organizaba sus productos culturales en función de su impacto sociopolítico. En este sentido, el llamado Gorki argentino Elías Castelnuovo, por ejemplo, en “Sus impresiones sobre la URSS”, reorganiza la esencia de su propia identidad como escritor en torno a dicha pirámide: “Modifiqué ... los términos de mi concepción revolucionaria. Dejé de ser un pensador aristócrata y señorial y me puse, intelectualmente, otra vez mi blusa obrera. ... Comprendí perfectamente aquello que dijo Carlos Marx, que la liberación de los trabajadores será obra de los mismos trabajadores” (Ctd. en Eipper 101). El escritor solo se comprende, entonces, desde su función de trabajador en pos de una nueva sociedad para la liberación del obrero. El literato solo puede formar parte de la revolución si entiende la literatura como una herramienta de trabajo.

Un utensilio que además restringe a lo obrero en la cultura dentro de un esquema de liberación social, fuera de cualquier concepción no utilitaria del arte. Esto conlleva a la paradoja de que la literatura obrera parece anularse a sí misma al sobreponer al objeto representado, el obrero, sobre su representación, la ficción obrera⁶. Dentro de esa concepción, la literatura obrera parece partir de la premisa de que no puede ser literatura, al jerarquizarse el efecto político en relación a la esencia formal de lo literario.

En este sentido, desde el punto de vista de sus mecanismos discursivos, la literatura obrera codifica y separa “lo que es” (realidades o verdades fundacionales) de “lo que debe ser” (la proyección social y/o cultural de esas “verdades” por medio de la representación literaria). Esto es la génesis de unos paradigmas fundacionales de la ideología de lo obrero que nos remite así a una suerte de dialéctica entre dos líneas representacionales, cuyos orígenes están ya en la antigua Grecia —en el debate que tiene lugar entre los sofistas (proponentes de una teoría filosófica antifundacional alejada de unos principios teóricos cerrados) y la filosofía platónica (en términos de la protección de unos principios fundacionales base de la propia idea filosófica).

En *The Sophist* Platón pone en marcha el motor de estos principios fundacionales. El visitante y Theaetetus comienzan una larga discusión cuya misión principal es distinguir la naturaleza verdadera del sofista. Así, proponen un modelo dialéctico con el cual alcanzar la verdad que funde la base de su diálogo, lo que implicará la distinción fundamental entre la sofística y la filosofía platónica. De este modo, Platón aquí está generando lo que luego será la base de cualquier fundación ideológica⁷. Desde la ideología se establece una jerarquía fundacional cuyo principal objetivo será acumular las características de lo común por medio de la explicación de la diferencia. Deleuze en su análisis de este tratado de Platón en *The Logic of Sense* alude a la “motivación platónica” de la ideología en el establecimiento de un triunvirato fundacional que pone a la Idea en la parte más alta de la jerarquía que la

6. Barbara Foley en *Radical Representations*, al discutir cómo se piensa el llamado “criterion of perspective” en la literatura proletaria, afirma que el origen de su propia conceptualización está basado en una paradoja: “They [Marxist critics] wished to cultivate writers of working-class origins, to address working-class audiences, and to represent working-class existence. Yet they sought a literature saturated in proletarian experience not because they viewed the working class as either colorful or pitiable, but because they saw it as the class uniquely positioned to bring about revolutionary change” (117). Es más, Foley pone el acento en como estos críticos estaban convencidos de que los textos proletarios “should convey ideas and attitudes that would impel their readers to take action against existing social conditions —that is, move them leftward” (*Radical Representations* 118).

7. Un método por el cual el conocimiento se divide en tipos que en última instancia generan el fundamento de cualquier verdad (Cobb 92). Platón desarrolla un diálogo filosófico a través del cual separa “lo que no es” de “lo que es”, lo verdadero de lo falso, lo que tiene un fundamento de lo que no lo tiene. Para comprender todo aquello “que es” uno primero tiene que clasificar “lo que no es”, asumiéndose la fundación de lo verdadero en oposición de lo falso.

filosofía platónica desarrolla, seguida por la Cópia (que imita a una Idea), mientras que el “simulacro” (o la copia de la copia) queda en lo más bajo de este orden. Lo más alejado que uno se encuentra de la Idea establece cuán alejado estamos de “lo que es” o lo verdadero, de lo que funda el conocimiento.

Sin embargo, en Deleuze no solo se invierte el ya mencionado triunvirato, sino que se termina decapitando. Este abole la idea de un conocimiento fundacional y construye un argumento en favor de unos mecanismos del conocimiento basados en la diferencia, en la descentralización y, en definitiva, en los “simulacros”. En este sentido Deleuze busca terminar con la creación de cualquier jerarquía ideológica: “The same and the similar no longer have an essence except as simulated, that is, as expressing the functioning of the simulacrum” (*The Logic of Sense* 262). Se niega la posibilidad o el simple deseo de cualquier conocimiento fundacional; esto incluye cualquier noción de lo verdadero. Hay, entonces, un delgado equilibrio entre lo fundamental-verdadero y la descentralización de ese conocimiento establecido. Mientras lo político necesita una fundación que aspire a un sistema básico de principios universales (la Idea en Platón y “lo obrero” en la literatura obrera), la interpretación de lo político es solo posible desde el “simulacro” que Deleuze plantea. Esto determina un modo de acercarse a la cultura desde una mirada transicional, no representativa, que no admite la dialéctica entre “lo que es” y “lo que no es”.

Esto es primordial para entender mi relectura de una literatura obrera fuera del marco ideológico de lo obrero, desde una posición de descreimiento de la clase como fuerza directamente constitutiva del sujeto político. Esto es una operación antidialéctica que toma sentido en la desaparición de la distribución ordenadora del progreso (antiideológica y antivanguardista, en el sentido marxista-leninista del término), y de la mediación que supone la representación política en lo literario, la cual, por ejemplo, desde los debates fundacionales de la literatura proletaria dicta la constitución literaria del sujeto obrero representante de una ideología fija acaparadora de la verdad política. Al pensar lo obrero en la literatura como reflejo de un sistema cerrado de clases, la lectura se enquistaba en una hermenéutica del reflejo, que solo puede leer las conexiones entre lo imaginado y lo real como dentro de un marco político y nunca literario.

CONCLUSIÓN: UNA LECTURA DESDE EL EXCESO DEL MELODRAMA

En las letras hispanas la literatura obrera estuvo al mismo tiempo siempre intervenida por una fuerte tendencia melodramática que en su esfuerzo suprarrepresentativo instituye una tensión permanente e intrínseca entre la exposición de las condiciones materiales del obrero y el cambio radical o revolucionario de lo expuesto. El melodrama y su

teatralización del “exceso”, siguiendo lo argumentado por Frederic Jameson en su libro *Antinomies of Realism*, se corresponden con los propios excesos dramáticos de la revolución, donde se es obligado a tomar parte por uno u otro bando y, dependiendo de la posición que se tome, se divide el campo político literario en héroes o villanos (154). Las correlaciones de fuerzas en este plano son conformadas desde lo melodramático, construyéndose una suerte de tensión libidinal constante (nutrida en el exceso de pasión política) entre el éxtasis que provoca el estallido de la revolución y las visiones de catástrofe social en caso de fracaso revolucionario. De este modo, Bruno Bosteels argumenta en *Marx and Freud in Latin America* que el melodrama se convierte en el género preferido para representar un cambio político de masas, las cuales al ser objeto leído y sujeto lector al mismo tiempo, generan una matriz cultural que supera a la constitución del propio género literario desde donde “the so-called populace or scum succeed in incorporating themselves into a people, and the people in turn may embody itself as the—modern, urban and ... post-revolutionary—masses” (53). Así el melodrama es el medio por el cual se permite articular las ideologías revolucionarias fuera de una relación objetivable (esto es, fuera de una posición ideológica de clase), sino a través de relaciones subjetivas que permiten que el exceso regulen el compromiso político.

Esta estructura melodramática, gobernada por un dualismo extremo aparentemente simple, esconde un conflicto que sobrepasa la lógica ideológica desde la que se lee comúnmente a la literatura obrera. El exceso permite articular una reflexión sobre la otredad en esta literatura que revela una estética de la política, esto es, la literatura obrera entendida en estos términos es un esfuerzo por crear un nuevo imaginario popular, donde la pobreza o la marginalidad se alzan como marcadores de identidad política más efectivos que las articulaciones tradicionales de clase. Así es más productivo entender a la literatura obrera no tanto como un producto cultural del movimiento obrero, sino como lo que Graciela Montaldo en su libro *Zonas ciegas* llama “la escena populista” (66). El exceso supone, entonces, una agencia política que actúa por medio de la acumulación (de pobreza, de marginalidad, de obreros, etc.) y que hace de las subjetividades privadas una contingencia pública. La literatura obrera simplemente busca crear un campo político fuertemente dividido en antipatías y empatías, en héroes y villanos, donde por medio del exceso (el que provoca la revolución, en este caso) se pueda aglutinar capital político. De este modo, lo obrero es un signo del poder simbólico que esta literatura busca acaparar. Es un intento, en última instancia, de hacer política desde la literatura más que de crear una literatura política.

BIBLIOGRAFÍA

- Bosteels, Bruno. *Marx and Freud in Latin America: Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror*. London: Verso, 2012. Impreso.
- Clive, Geoffrey. "Revolt of the Masses by José Ortega y Gasset". *Dedalus* 103 (1974): 75-82. Impreso.
- Cobb, William. *Plato's The Sophist*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, 1990. Impreso.
- Crotti, Norma Edith and Maria Elena Torre. "Introducción". *Pobreza, Exclusión y Marginalidad*. Buenos Aires: Departamento de Humanidades U.N.S., 2003. IX-XII. Impreso.
- Dave, Paul. "The Underclass: Fantasy and Realism". *Visions of England: Class and Culture in Contemporary Cinema*. Oxford: Berg, 2006. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*. New York: Columbia University Press, 1990. Impreso.
- Draper, Hal. *The Concept of the "lumpenproletariat" in Marx and Engels*. Paris: Institut de Science Économique Appliquée, 1972. Impreso.
- Eipper, John E., and Elías Castelnuovo. *Elías Castelnuovo, La revolución hecha palabra: Biografía, estudio crítico y antología selecta*. Buenos Aires: Editorial T. Catari, 1995. Impreso.
- Esteban, José, Gonzalo Santoja. *Los novelistas sociales españoles (1928-1936): Antología*. Barcelona: Anthropos, 1988. Impreso.
- Foley, Barbara. *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*. Durham: Duke University Press, 1993. Impreso.
- Hitchcock, Peter. "They Must Be Represented? Problems in Theories of Working-Class Representation". *PMLA* 115.1 (2000): 20-32. Impreso.
- Jameson, Frederic. *The Antinomies of Realism*. London: Verso, 2011. Impreso.
- Laclau, Ernesto. *On Populist Reason*. London: Verso, 2005. Impreso.
- Lavelle, John F. *Blue Collar, Theoretically: A Post-Marxist Approach to Working Class Literature*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2012. Impreso.
- Legrás, Horacio. *Literature and Subjection: The Economy of Writing and Marginality in Latin America*. Pittsburgh: University Of Pittsburgh Press, 2008. Impreso.
- Marx, Karl. "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte". *Marx's Eighteenth Brumaire: (Post)modern Interpretations*. London: Pluto Press, 2002. 19-112. Impreso.
- Montaldo, Graciela. *Zonas ciegas: Populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.
- Noemi Voionmaa, Daniel. *Leer la pobreza en América Latina: literatura y velocidad*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004. Impreso.

- Perera, Sonali. "Rethinking Working-Class Literature: Feminism, Globalization, and Socialist Ethics". *A Journal of Feminist Cultural Studies* 19.1 (2008): 2-31. Impreso.
- Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London: Bloomsbury Academic, 2013.
- Rideout, Walter Bates. *The Radical Novel in the United States, 1900-1954: Some Interrelations of Literature and Society*. New York: Hill and Wang, 1966. Impreso.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988. Impreso.
- Szabolcsi, Miklós. "La historia de la literatura y la historia del movimiento obrero". *Casa de las Américas* 22 (1981): 13-25. Impreso.
- Zubieta, Ana María. "Preliminar". *Pobreza, Exclusión y Marginalidad*. Buenos Aires: Departamento de Humanidades U.N.S., 2003. v-viii. Impreso.

EL BARCO COMO CRONOTOPO EN *EL METRO* DE DONATO NDONGO-BIDYOGO

THE SHIP AS 'CRONOTOP' IN *EL METRO* OF DONATO NDONGO-BIDYOGO

TÉNON KONÉ *

Université Félix Houphouët-Boigny, Costa de Marfil

Fecha de recepción: 20 de enero de 2015

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2015

Fecha de modificación: 6 de junio de 2015

RESUMEN

Los estudiosos reconocen que las migraciones se han convertido en un desafío fundamental de la vida política, social e imaginaria de varias sociedades del mundo. A las migraciones Sud-Sud, se añaden las migraciones hacia Europa que captan todavía más la atención de los medios de comunicación. Si la migración está bien difundida en el mundo, el símbolo de las embarcaciones de fortuna sobrecargadas despierta recuerdos dolorosos (la esclavización arabo-occidental) en el caso particular del migrante negro africano poscolonial. En *El Metro* (2007), Donato Ndongó utiliza esa imagen para mostrar el peligro, la precariedad de los migrantes clandestinos en el mar.

PALABRAS CLAVE: barco, cronotopo, migraciones, migrante-negro, novela hispano-africana.

ABSTRACT

Evidence suggests that the question of migrations nowadays has become a major challenge of political, social and imaginary life of many societies in the World. In addition to South-South migrations, the migrations from Africa to Europe are which mass media pay more attention. If the migration is widespread in the World, the symbol of the present boat people awakes painful memories (arabo-occidental slavery) in the particular case of the Black African postcolonial migrant. In *El Metro* (2007), Donato Ndongó uses that image to show the danger, the insecurity of clandestine migrants to sea.

KEYWORDS: ship, cronotop, migrations, black-migrant, afro-hispanic novel.

* tnonkone@gmail.com. Doctor en Literatura Hispano-africana / Literatura ecuato-guineana. Universidad de Perpiñán Via Domitia. El presente artículo ha sido extraído de su tesis doctoral.

INTRODUCCIÓN

El cronotopo, según lo define Mikhaïl Bakhtine, es “la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret¹” (237). Para el famoso teórico ruso en que nos basamos esencialmente aquí para definir esta noción, el cronotopo tiene una importancia capital para los géneros literarios (narrativos, poéticos, etc.), porque estos, debido a su heteromorfismo, están determinados por el cronotopo. Si “le temps apparaît comme le principe dominant des œuvres littéraires, en tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotope établit aussi (pour une grande part) l’image de l’homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle² (238). El cronotopo parece entonces determinar la unidad artística de una obra literaria en sus relaciones con la realidad. Pero Bakhtine reconoce que existen varios cronotopos (es decir, del camino, de la naturaleza, del idilio familiar, etc.) que se presentan como los centros organizadores de los principales acontecimientos contenidos en el tema de la novela. Considera también que “tous les éléments abstraits du roman à savoir les généralisations philosophiques et sociales, les idées, l’analyse des causes et des effets, etc. gravitent autour du chronotope... [parce qu’] il sert de point principal pour le déroulement des « scènes » du roman³” (391). El teórico comparte la idea según la cual en la articulación de las obras literarias de los tiempos modernos se toma en cuenta tanto los cronotopos del mundo representado como los de los lectores y de los creadores de obras. Dicho de otro modo, la interacción del mundo representante y del representado se cumple en ello igualmente porque:

L’œuvre et le monde dont elle donne l’image pénètrent dans le monde réel et l’enrichissent. Et le monde réel pénètre dans l’œuvre et dans le monde qu’elle représente, tant au moment de sa création, que par la suite, renouvelant continuellement l’œuvre au moyen de la perception créative des auditeurs-lecteurs. Ce processus d’échanges est, par lui-même, chronotopique, de toute

1. “La correlación esencial de las relaciones espacio-temporales ..., la fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto”. De aquí en adelante nuestra traducción.
2. “Si el tiempo parece ser el principio dominante de las obras literarias, como categoría de la forma y del contenido, el cronotopo establece también (en gran medida) la imagen del hombre en la literatura ya que esta es siempre esencialmente espacio-temporal”.
3. “Todos los elementos abstractos de la novela es decir las generalizaciones filosóficas y sociales, las ideas, el análisis de las causas y de los efectos, etc. giran alrededor del cronotopo... [porque] sirve de punto principal para el desarrollo de las ‘escenas’ de la novela”.

évidence : il s'accomplit dans un monde social qui évolue selon l'Histoire, mais jamais séparé de l'espace historique changeant⁴. (394)

Si cada tema, siempre siguiendo a Bakhtine, puede tener su cronotopo propio, en este artículo vamos a focalizarnos esencialmente sobre la imagen del barco, o sea de las pateras de fortuna que algunos “migrantes clandestinos” usan para intentar cruzar el Mediterráneo con destino a Europa / Occidente. A propósito de barcos, Paul Gilroy en que nos apoyamos esencialmente aquí analiza, como varios negros africanos, “l'image des navires en mouvement au travers des espaces séparant l'Europe, l'Amérique, l'Afrique et les Caraïbes comme ... un symbole-pivot ...”⁵ (19). Según él:

L'image du navire — un système en mouvement, micropolitique, microculturel et vivant — revêt une importance particulière pour des raisons historiques et théoriques Les navires attirent immédiatement l'attention sur le « passage du milieu », sur les différents projets d'un retour rédempteur à la patrie africaine, sur la circulation des idées et des activistes ainsi que sur le déplacement d'objets culturels et politiques fondamentaux : tracts, livres, disques et chœurs⁶. (19)

El Atlántico negro del que habla Gilroy y que es, para él, “esta formación internacional y transcultural”, constituye uno de los cronotopos predominantes de la novela *El Metro* de Donato Ndongo. Pero antes de seguir con eso, vamos a presentar un poco el autor Donato Ndongo (y su obra), que es uno de los escritores más emblemáticos de la literatura de Guinea Ecuatorial, único país ex colonia de España en África subsahariana (especialmente en el Golfo de Guinea).

Donato Francisco Ndongo-Bidyogo Makina nació el 12 de diciembre de 1950 en Niefang (precisamente en Alèn Efake) en la parte continental Rio Muni de la República de Guinea Ecuatorial. Escritor y periodista, es autor de varios libros, entre ellos las novelas *Las tinieblas de tu memoria negra* (1987, reeditada por Ediciones del Bronce en 2000), *Los poderes de la tempestad* (1997) y *El Metro* (2007), y diversos ensayos, entre los que

4. “La obra y la imagen del mundo que representa penetran en el mundo real y lo enriquecen. Y el mundo real penetra en la obra y en el mundo que representa, tanto en el momento de su creación como después, renovando continuamente la obra por medio de la percepción creativa de los oyentes-lectores. Este proceso de cambios es, de por sí, cronotópico de toda evidencia: se cumple en un mundo social que evoluciona según la Historia pero nunca separado del espacio histórico variable”.
5. “La imagen de los navíos en movimiento a través de los espacios separando Europa, América, África y los Caribes como ... un símbolo pivote ...”.
6. “La imagen del navío, un sistema en movimiento, micropolítico, microcultural y vivo, reviste una importancia particular por razones históricas y teóricas Los navíos llaman inmediatamente la atención sobre la “Ruta de la esclavitud”, los diferentes proyectos de un regreso redentor a la patria africana, la circulación de las ideas y de los activistas así como el desplazamiento de los objetos culturales y políticos fundamentales: panfletos, libros, discos y coros”.

destacan *Historia y tragedia de Guinea Ecuatorial* (1977) y *España en Guinea* (1998), además de relatos y numerosos trabajos sobre temas históricos, culturales y políticos. En 1984 publicó la primera *Antología de la literatura guineana* y en 2000 la segunda *Literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*, coeditada con Mbare Ngom. Ndongo ha sido director adjunto del Colegio Mayor Nuestra Señora de África de Madrid y del Centro Cultural Hispano-Guineano de Malabo (capital de Guinea Ecuatorial), y Director del Centro de Estudios Africanos en la Universidad de Murcia (España). Fue también delegado de la Agencia EFE en África central durante ocho años y profesor visitante en la Universidad de Missouri-Columbia en Estados Unidos. Como profesor y conferenciante ha recorrido España, varios países africanos, Estados Unidos, Puerto Rico y Argentina. Actualmente vive en España (Murcia) por razones políticas desde hace casi 50 años. Donato Ndongo⁷ está, pues, en el centro del proceso de creación de la literatura de Guinea Ecuatorial, avalado por su inmensa pero poco conocida producción artística. Una producción que poco a poco sale de sus “tinieblas” con las respectivas traducciones al francés y al inglés de su primera novela *Las tinieblas de tu memoria negra*, al inglés y al italiano de su relato corto *El sueño* (1973), y al italiano de su última novela *El Metro*. Su obra narrativa es también objeto de múltiples estudios, tesinas y tesis doctorales⁸.

Dicho esto, la idea del Atlántico negro de Gilroy (como la de *El Metro* de Donato Ndongo) puede ser utilizada para mostrar la estructura de la diáspora africana repartida en el hemisferio occidental. En palabras de Gilroy:

Une prise en compte de l'Atlantique considérée comme un système culturel et politique a été imposé à l'historiographie et à l'histoire intellectuelle noire par la matrice économique et historique où l'esclavage des plantations — « le capitalisme mis à nu » — constituait un moment particulier. L'histoire de l'Atlantique noir, continuellement enchevêtrée par les mouvements des Noirs — non seulement en tant que marchandises mais aussi de par leur engagement dans différentes luttes pour l'émancipation, l'autonomie et la citoyenneté —, nous fournit une possibilité de réexamen des problèmes de la nationalité, de la localisation géographique, de l'identité et de la mémoire historique⁹. (33-35)

7. Las novelas *Los poderes de la tempestad* y *El Metro* fueron también reeditadas en 2014 en Madrid por Assata Ediciones. Además, Donato Ndongo obtuvo el 14 de noviembre de 2014 el I Premio de Literatura africana en español 'Amadou Ndoye', que promueve Samir Delgado, durante el Encuentro Internacional de Literatura 3 Orillas, festival canario integrado en la red World Poetry Movement (WPM).

8. Cabe señalar que el presente artículo fue sacado de nuestra tesis doctoral cuyo título es *Representación del migrante negro africano* (1980-2000) en *El Metro* de Donato Ndongo-Bidyogo.

9. “Una toma en cuenta del Atlántico considerado como un sistema cultural y político fue impuesto a la

Para el crítico, los barcos constituían no solo los medios concretos de transporte para alcanzar unos puntos diseminados en el mundo atlántico, sino también unos elementos móviles, unos espacios en desplazamiento en el intervalo separando los lugares fijos que empalmaban. Por eso, considera que es necesario percibirlos como unas unidades culturales y políticas, en vez de considerarlos como la encarnación abstracta del comercio triangular. Gilroy afirma también: “Ils étaient même davantage — un moyen de transmission des opinions politiques subversives, et peut-être un mode distinct de production culturelle. Le bateau fournit l’occasion d’explorer la manière dont s’articulent les histoires discontinues des ports anglais, ces interfaces qui lui donnaient accès à un plus vaste monde¹⁰” (35). Podemos decir que los barcos remiten al fenómeno de la trata de esclavos negros y a su relación con la llamada industrialización / modernidad. Es decir, el mero hecho de ver unos llamados migrantes clandestinos especialmente subsaharianos embarcar hoy en cualquier barco y/o piragua de fortuna da una posibilidad de “reconceptualización” de las relaciones complejas que existen entre la modernidad y lo que pasa por ser su “prehistoria”. Según Greenblatt, “Cela oriente différemment les spéculations sur le lieu où la modernité elle-même prend sa source, obligeant à prendre en compte le fait qu’elle repose sur des relations avec l’étranger qui à la fois fondent et tempèrent l’embarras de nos conceptions de la civilisation occidentale¹¹” (ctd. en Gilroy 35). El barco es sin duda alguna el primero de los cronotopos originales de la modernidad a través de la historia del Atlántico negro y de la de toda la diáspora africana viviendo en Europa / Occidente.

No es una sorpresa que el símbolo del barco / navío sea uno de los cronotopos que Donato Ndongo usa muy a menudo en sus novelas para describir unas circunstancias bastante particulares de la vida de sus héroes / antihéroes. El autor ecuatoguineano es uno de los escasos escritores negro africanos en la actualidad que se interesan por el tema de la esclavitud de los negros en sus producciones literarias. En su primera novela,

historiografía y a la historia intelectual negra por la matriz económica e histórica donde la esclavitud de las plantaciones, ‘el capitalismo puesto a desnudo’, constituía un momento particular. La historia del Atlántico negro, continuamente enredada por los movimientos de los negros, no solo como mercancías, sino también debido a su compromiso en diferentes luchas por la emancipación, la autonomía y la ciudadanía, nos ofrece una posibilidad de replantear las problemáticas de la nacionalidad, la localización geográfica, la identidad y la memoria histórica”.

10. “Eran [los barcos] aún más, un espacio de transmisión de las opiniones políticas subversivas y quizás un modo claro de producción cultural. El barco ofrece la ocasión de explorar la manera como se articulan las historias discontinuas de los puertos ingleses, aquellos interfaces que le daban acceso a un mundo más amplio”.

11. “Eso orienta distintamente las especulaciones sobre el lugar donde la modernidad, ella misma, toma su fuente, obligándonos a tomar en cuenta que descansa sobre unas relaciones con el extranjero que fundan y temperan a la vez el aprieto de nuestras concepciones de la civilización occidental”.

Las tinieblas de tu memoria negra (1987), el protagonista principal, el niño innominado, viaja por vía marítima acompañado por el padre Ortiz, quien le va a matricular en el seminario de Banapá en Santa Isabel (actualmente Malabo). En cuanto a *Los poderes de la tempestad* (1997), su segunda novela, aunque los acontecimientos ocurran en unas circunstancias peligrosas y muy arriesgadas, el abogado (su amigo y el militar) se va de Malabo, durante la operación de evasión de la cárcel de Blavis, usando una barca de fortuna con destino a Camerún. Podemos extender aquí estos ejemplos a su relato corto *La travesía* (1977), donde Donato Ndongo se refiere al barco como medio de transporte de los esclavos negros a las Américas.

En *El Metro* (2007), Lambert Obama Ondo va a vivir una doble experiencia del uso del barco para cruzar el mar, y cada una de estas ocurre en unas condiciones difíciles, traduciendo así el miedo y la inseguridad del protagonista principal. Obama Ondo, cabe decirlo, a quien la vida quitó primero la madre y el primer amor, más tarde toda la familia y finalmente todo lo que le daba el sentimiento de pertenecer a una cultura, una identidad y a un grupo humano bien definido. Decíamos pues doble experiencia porque el protagonista principal cogió primero, como polizón, un barco que transportaba madera de Douala (Camerún) a Dakar (Senegal). Y de Dakar persiguió su periplo hacia Europa utilizando esta vez una piragua de fortuna de El Aaiün a las playas de las islas canarias en España. Donato Ndongo, en esta perspectiva, se aleja de la creencia popular según la cual el itinerario de los migrantes africanos sigue siempre un movimiento rectilíneo en el espacio y en el tiempo, es decir, que su itinerario se va directamente de África a Europa. El escritor ecuatoguineano contradice este punto de vista simple y lineal de la migración por la discontinuidad de las estancias más o menos largas de su protagonista principal. En efecto, Obama Ondo se fue primero de su innominada aldea de la región de Mbalmayo a Yaoundé (capital política del Camerún) y Douala (capital económica) para llegar después a Dakar (donde permaneció más de un año). De Dakar emigró finalmente a España. En este sentido, Chad Montuori parece tener razón cuando afirma que:

Ndongo-Bidyogo proves that Europe is only a dot within the migration circuit that is composed of middle passages and seasonal moves, all in constant flux. It is through his travels that Lambert's ethnic and gender identity begin to undergo a transformation. Ndongo-Bidyogo is quick to criticize the Pan-African absolutist idea of unity and fraternity amongst his fellow Africans. Lambert realizes his fellow Africans perceive him as the "other" because of his place of origin.

En lo que se refiere al primer viaje, o sea, la primera experiencia del barco / navío de Obama Ondo, el narrador cuenta el acontecimiento en los siguientes términos:

Notó, desde su refugio, como el barco soltaba amarras y empezaba a moverse. No estaba seguro del país de destino Tampoco tenía ninguna idea, siquiera aproximada, del tiempo que duraría la travesía, o si tocaría algún puerto intermedio. ... A medida que el buque iniciaba su derrota y ganaba velocidad, Obama Ondo fue siendo presa de los pensamientos más sombríos. Afloraban impetuosas a su mente historias repetidas entre sus compañeros del puerto, de naufragios atribuidos a la codicia de capitanes y armadores desaprensivos que sobrecargaban los navíos, y no podía evitar imaginar que la nave se abismaba lentísimamente hacia las profundidades insondables del mar. (286-287)

Además, aquel primer viaje fue muy difícil e interminable para el protagonista principal, porque no solo tenía que aguantar el mal olor que emanaba de una mezcla del aceite con la humedad del mar, sino también soportar el hambre y la sed durante aquellos largos días de viaje. Como Obama Ondo se había escondido dentro de la madera que transportaba el barco, acabó por perder la noción del tiempo, pues ya no sabía cuándo se levantaba ni se ponía el sol. Las dificultades de aquel primer viaje en un barco dan la razón al narrador cuando afirma que “no estaba encadenado de pies y de manos, pero experimentaba las mismas sensaciones que los esclavos en aquellos barcos negreros de un tiempo anterior” (291). Así pues, cómo no hablar del barco como cronotopo en un contexto de recrudescimiento de las “*migrances*”¹² (Diop y Traoré 7) si, como dice Coussy, “lancé sur ces eaux néfastes, le bateau fait, la plupart du temps, figure symbolique d'embarcation à la fois lourde et mal dirigée et donne lieu à des métaphores inquiétantes”¹³ (18). Estas metáforas inquietantes perseguirán y se intensificarán durante el segundo viaje de Obama Ondo hacia España, su destino final. En efecto, al contrario del barco que transportaba la madera y que parecía más bien con buenas prestaciones porque era capaz de arrancar solo, la piragua construida por el propio protagonista principal (había aprendido la carpintería durante su larga estancia en Dakar) en El Aaiun necesitaba que “algunos empujaban la patera mar adentro. El patrón accionó el motor, subieron rápidos los que habían empujado, y la embarcación se puso en marcha con una pequeña cabriola” (335). Si desde su escondite en el barco que le llevaba de Douala a

12. Este neologismo fue utilizado por Diop y Traoré en su libro *La gloria de los impostores. Letras sobre Mali y África* publicado en 2014. Este término, según ellos, “combine l'idée de migration et celle d'errance, de mouvement et d'incertitude. Il évoque à la fois un léopard sur le garrot et une pirogue lâchée sur les flots et qui tourne dans tous les sens...” [Combina la idea de migración y la de vagabundeo, de movimiento y de incertidumbre. Evoca a la vez un leopardo sobre el garrote y una piragua abandonada sobre el oleaje y que rige en todos los sentidos] (7).

13. “Lanzado sobre esas aguas nefastas el barco pasa, la mayoría de las veces, por ser el símbolo de una embarcación a la vez pesada y mal dirigida y da lugar a unas metáforas inquietantes”.

Dakar Obama Ondo “hubiera querido ver el cielo, el sol o las estrellas, medir con la vista la inmensidad del Atlántico, ... ser acariciado por la suave brisa ... ver cómo cruzaban otros barcos allá en el horizonte, ... sentir la proximidad de otros seres humanos, escuchar sus palabras, oírles gritar” (290), en la patera que le conducía hacia su Eldorado:

Un marroquí enjuto y bigotudo ... les conminaba con gestos enérgicos a que se arrimaran más unos a otros, hasta que quedaron apiñados. Apenas podían moverse. ... El brillo generoso de los rayos de la luna iluminaba los rostros severos de los ocupantes de la patera. No hablaban. No se movían. Estaban como petrificados, anhelosos y expectantes, los ojos fijos en el patrón ... (333-334)

Podemos leer también lo que sigue:

Se encontraban ahora solos entre el mar y el cielo. ... Mucho, demasiado tiempo para estar expuestos a cualquier percance, alejada toda posibilidad de hallar socorro o protección Mucho, demasiado tiempo padeciendo los fríos de la noche, los vientos del mar, el sol inclemente. ... Eran demasiados: treinta y seis personas hacinadas en una embarcación preparada para una decena. ... La embarcación se notaba sobrecargada y se hacía alarmante remontar cada ola; las aguas se acercaban peligrosamente a los bordes, y en caso de tormenta, de lluvia, de circunstancias imprevistas y adversas, parecía muy razonable pensar que volcarían. El riesgo era excesivo, y no tenían ninguna salida ante eventuales contingencias. (335-336)

Entonces, el símbolo de esta embarcación de fortuna remite a los barcos también sobrecargados de los esclavistas de antaño. Donato Ndongu utiliza aquí esta imagen para mostrar el peligro, la precariedad de los migrantes clandestinos en el mar donde, según afirma Coussy, “L'on se perd et l'on crie en vain en regardant les planches pourrir et les bateaux passer dans le brouillard sans jamais s'arrêter. Egarés dans ces immensités, les personnages de ces drames métaphysiques se considèrent comme d'éternels naufragés qui ne savent pas où ils vont et surtout où ils vont accoster¹⁴” (17). El conductor del barco comúnmente llamado el “*passeur*”¹⁵ que lleva a los migrantes clandestinos hacia este “umbral fatídico”, desempeña finalmente en toda esa historia un papel sumamente importante. Sus actuaciones sin lástima para con los migrantes remiten forzosamente a los tratos inhumanos y deshumanizantes que los negreros infligían a los esclavos en los barcos / navíos (pensamos

14. “Uno se pierde y grita en balde mirando las tablas pudrir y los barcos pasar en la niebla sin pararse siquiera. Extraviados en estas inmensidades, los personajes de esos dramas metafísicos se consideran como unos eternos náufragos que no saben adónde van ni sobre todo donde atracar”.

15. Se trata de una red constituida en general de nativos árabes muy bien estructurados y organizados que “ayudan” a los migrantes clandestinos cruzar el mar (como capitanes / patrones de los barcos), el desierto y las montañas.

particularmente aquí, por ejemplo, a los esclavos llamados ‘rebeldes’ o enfermos que los esclavistas echaban al mar). Ahora bien, a ese personaje particular y únicamente a él, los migrantes clandestinos confían en último extremo su triste, sino ya que parece ser el único que tiene las llaves del mar (del desierto y de las montañas) que tienen que cruzar para llegar a su imaginario Eldorado euro-occidental.

Pero si los maltratos de los *passseurs* para con los migrantes pueden remitir a los tratos inhumanos y deshumanizantes de los negreros de antaño, nos recuerdan también las primeras formas de esclavización de los árabes / musulmanes en África. Cabe decir que los árabes fueron los primeros esclavistas en África subsahariana y su esclavización fue tan cruel y deshumanizante como la de los que podemos llamar sus tardíos sucesores, los occidentales. La esclavitud llevada por los árabes / musulmanes tuvo lugar entre los siglos VI-XIX, y la principal forma de captura de los esclavos era la *razia*¹⁶. Los esclavos capturados eran vendidos en los mercados de esclavos como Tombuctu, Gao, El-Facher, Kano, etc. Los esclavos vendidos emprendían entonces una larga y dura travesía del desierto del Sahara (huelga decir que su mortalidad era importante) caminando millares de kilómetros hasta algunas ciudades del Norte de África y de Arabia donde eran vendidos de nuevo. Claro está, las dos formas de esclavización (árabe-occidental) cumplían básicamente los mismos papeles crueles para con los esclavos (la esclavización árabe habría sido caracterizada particularmente por una castración exagerada de los esclavos varones). Pero si en el continente americano los descendientes de los esclavos (aunque sean minoritarios) se calculan en millones de ciudadanos americanos, en el caso del mundo árabe la presencia de los esclavos procedentes de África subsahariana parece dejar sus huellas solo en la genética de las poblaciones del norte.

Los candidatos a la migración pagan pues al *passseur* a veces todas sus economías y provisiones esperando así romper con su pasado. Consciente de los peligros del mar, Obama Ondo se confió exclusivamente durante sus dos viajes al amparo de sus antepasados como lo muestra la siguiente cita:

Obama Ondo se agarró con fe al vaticinio de su abuelo, el dignísimo y siempre admirado jefe Ebang Motuù, no te angusties, hijo, llegarás sano y salvo al lejano puerto de destino. Y aunque también suplicó el amparo de sus otros espíritus protectores, sobre todo al de su madre, la siempre recordada Dorotheé Oyana, lo hizo sin temor, desterrando de sí cualquier asomo de miedo, pues sabía que estaría permanentemente resguardado de todo mal ... (334)

Claro está, la travesía del mar con ayuda de una piragua de fortuna es para Obama Ondo una suerte de “ruta del esclavo”, que hace de él, por usar el concepto propuesto

16. Una *razia* es una incursión rápida de una persona o grupo de personas en un territorio extranjero (ajeno) para capturar un botín, unos esclavos. La *razia* se caracteriza por la violencia y la sorpresa.

por Glissant, un “migrante desnudo” (2005). Es decir, la travesía le despoja, como individuo, de su identidad y de su historia, y le transforma en una mera mano de obra que explota a pedir de boca el feroz mecanismo de la economía global. Eso puede justificar la decisión tomada por Obama Ondo de declararse liberiano a su llegada en España, porque aquella emblemática decisión visiblemente vació el protagonista principal de su propia identidad aunque este se agarró voluntariamente a su verdadero nombre:

Era esencial acentuar su condición de iletrado, limitarse a ser sólo un mísero negro analfabeto, un africano infeliz que no conocía ninguna lengua europea, un pobre víctima que huía de la miseria y de las guerras que assolaban su tierra, que había arrojado todas las penurias para acogerse a su hospitalidad, superar su infortunio y vivir tranquilo como un hombre de bien. (356)

Pero si Obama Ondo se fio del amparo de sus antepasados y que lo salvaron de todo peligro durante sus diferentes viajes, no pasó lo mismo con varios de sus compañeros de fortuna. En efecto, el protagonista principal vio a muchos de ellos perecer ahogados, especialmente durante la segunda travesía, sea echándose por la borda atemorizados, o ahogados (pensamos aquí a su compañero senegalés llamado Ndiaye quien, al contrario de Obama Ondo, no sabía nadar) a solo unos metros de la playa de las islas canarias, cuando el capitán / conductor volcó adrede la patera porque no quería ser capturado por los guardias costeros españoles. En palabras de Lavou, Obama Ondo empezó así su aventura europea escapando a la muerte (248). No cabe duda, es por esos riesgos extremos durante la travesía que Obama Ondo se preguntó, como algunos de sus compañeros clandestinos, si era realmente necesario migrar:

¿Merecía la pena arrostrar tantas penalidades por un futuro incierto?
¿Hubiera sido más conveniente seguir resistiendo en su país, presentando batalla a la diversidad, o perecer de una vez, quizá de una enfermedad penosa, ... o molido a palos por la policía, o sacrificado en un festín de brujos, o resignarse a la miseria, a su sino, a la existencia a la que había sido predestinado, pero consolado por el amor de los suyos y llorado por sus deudos? ¿Era éste el duro precio que debía pagar por intentar sustraerse al propio destino? (291)

Pero según afirma O’connor:

In this modern Middle Passage¹⁷ Obama has come to symbolise the African “Everyman” and, in this respect, Ndongu is also evidencing a continuity between the phenomenon of the Black Atlantic as outlined by Paul

17. Usamos aquí este concepto únicamente en una perspectiva metafórica / simbólica, porque el fenómeno histórico de la trata transatlántica de esclavos negros africanos en el Nuevo Mundo no es nada equiparable al fenómeno migratorio de hoy. Los contextos son diferentes y, además, el de hoy abarca casi todas las poblaciones del mundo. Si Obama Ondo recorrió varios puertos africanos antes de ir finalmente

Gilroy (1993) and what we could describe as the new “Black Mediterranean”. Furthermore, the dialectic between a forced journey and that made of “free will” becomes deconstructed once we consider the Hobson’s choice many Africans are faced with.

Es precisamente en el barco que llevaba madera y en la patera donde Obama Ondo empezó a cavilar profundamente sobre el neocolonialismo¹⁸ y el mal gobierno en África poscolonial. El protagonista principal comprendió mejor durante la travesía que esos dos factores y otros más obligan la juventud africana a huir del continente. Pensamos en cambio que su migración no es tan “libre albedrío” como lo indica O’connor. La juventud negra africana no tiene obligatoriamente “*l’esprit migrateur*”¹⁹, pero parece empujada a la migración, sea paulatinamente por la fuerza, o violentamente, por los dirigentes políticos que la amordazan, la obligan al paro permanente, la entregan a las guerras, etc. Toda esa juventud (pensamos aquí a los ecuato-guineanos que siguen viviendo en exilio y que parecen ser víctimas de la inmensa riqueza especialmente petrolera de su país) es víctima del mecanismo desaprensivo del neocolonialismo en materia de derechos humanos. Este neocolonialismo opera en la mayoría de los países del continente africano y, en general, en los países llamados subdesarrollados o en vía de desarrollo. Lo más impresionante es que, paradójicamente, como migrante clandestino o ilegal, la misma juventud sigue siendo víctima de un súper sistema capitalista que le impone la injusticia global de la que creía escaparse. En realidad, según afirma Sayad, el migrante constituye para el sistema capitalista: “Une exportation de force de travail, sans plus. Il est une sorte de main-d’œuvre disponible pour être utilisée et disponible parce que non utilisée sur place en Afrique. C’est la définition de l’émigré, constitué d’abord comme chômeur et, ensuite, comme chômeur qui émigre pour cesser d’être chômeur, rien de plus et rien d’autre que cela”²⁰ (20).

a España / Europa, no se puede decir *stricto sensu* que los migrantes africanos cruzan el Atlántico con destino a Europa. Por eso, estamos de acuerdo con O’Connor cuando usa el concepto “Mediterráneo negro” para aludir a la tragedia de los migrantes africanos (sobre todo subsaharianos) en dicho mar.

18. El neocolonialismo, según nosotros, aquí es el gobierno de los negros por los negros en la poscolonial, pero bajo la tutela de los occidentales. Son todos los dirigentes que carecen de una completa autonomía para gobernar porque dependen de su ex (siempre actual) metrópoli o del Occidente en general. Frantz Fanon diría que son los dirigentes que tienen la “piel negra y la máscara blanca”. Pensamos esencialmente en los países del llamado tercer mundo (sean africanos, latinoamericanos, caribeños o asiáticos), donde la población carece a veces de lo todo (la paz, la libertad) y se ve obligada a huir.
19. Este concepto, *el espíritu migratorio...*, corresponde a una parte del título de una obra de Ouellet Pierre publicada en 2005.
20. “Una exportación de fuerza de trabajo, nada más. Es una suerte de mano de obra disponible para ser utilizada y disponible porque no es utilizada *in situ* en África. Es la definición del migrante es decir que es primero un desempleado y después un desempleado que emigra para dejar de ser un desempleado, nada más y nada otro que eso”.

Mientras los migrantes clandestinos (viviendo ya en condiciones a veces precarias) hacen todo para vivir en total discreción, o sea lo más posiblemente invisibles, aparecen sobre todo en período de crisis económica como unos verdaderos chivos expiatorios. En efecto, en período de crisis económica se vuelven en potenciales / verdaderos competidores de los desempleados nacionales de los países de acogida que tienen tendencia a conformarse con algunos trabajos antes abandonados. Cabe decir también que en la actualidad varios líderes africanos, en vez de mejorar la vida de sus propios ciudadanos durante su mandato, se preocupan más bien por los socios capitalistas y las llamadas agencias de notación a los que creen deber mucho. Traoré y Diop catalogan esto como “el caso típico en el que el control político escapa a los electos y a sus electores” (58). Afirman también que:

La notion même de résistance doit changer de forme comme de contenu. J'entends par là que résister, ça ne doit plus simplement consister à défier au niveau national tel ou tel dictateur. Il s'agit aussi et surtout, à l'heure de la mondialisation néolibérale, de déconstruire le modèle de coopération secrétant à la fois l'insécurité économique — source de toutes les autres — et de museler les chiens de garde locaux. ... Le dévoiement de nos institutions résulte en grande partie de la politique du « moins d'Etat » et de son corollaire, la privatisation des biens et des services publics au détriment des populations²¹. (81-153)

Es importante recordar aquí que el proceso de dispersión multisecular de los negros constituye hoy día el zócalo de lo que se designa generalmente como los tiempos modernos.

CONCLUSIÓN

En resumidas cuentas, podemos decir que el cronotopo ocupa un lugar importantísimo en la literatura en general y en las novelas de Donato Ndongo-Bidyogo en particular. En *El Metro*, se enfoca más sobre el cronotopo del barco o sea de las embarcaciones de fortuna que usan algunos migrantes africanos clandestinos para alcanzar el Eldorado euro-occidental. El escritor ecuator-guineano quiere así llamar la atención de los dirigentes africanos que obligan la juventud a huir y también la de los occidentales para que dejen

21. “La noción misma de resistencia ha de cambiar de forma como de contenido. Entiendo por ello que resistir ya no debe simplemente consistir en desafiar al nivel nacional tal o tal dictador. Se trata también y sobre todo, a la hora de la globalización neoliberal, de desconstruir el modelo de cooperación que acarrea a la vez la inseguridad económica, fuente de todas las demás inseguridades, y amordazar los perros de guardián locales. [...] El descarrilamiento de nuestras instituciones resulta en su mayor parte en la política del ‘menos Estado’ y de su corolario la privatización de los bienes y de los servicios públicos en detrimento de las poblaciones”.

de estigmatizar África como un continente “inmóvil” y definitivamente “negro” mientras representan Europa / Occidente como el único Eldorado posible. Para un autor comprometido como Donato Ndongo, la literatura desempeña un papel de despierto de las conciencias. En *El Metro*, intenta desanimar nuevos candidatos a la migración a través del relato de las peripecias de su protagonista principal, Lambert Obama Ondo. Este último se vio obligado a abandonar su pueblo natal con destino a España / Europa donde será asesinado por tres skinheads / neonazis. Las causas de su migración están relacionadas esencialmente, por una parte, con la caducidad de algunas leyes tradicionales ancestrales y por lo tanto incomprensibles por una mayoría de la juventud africana y, por otra, con el mal gobierno, la corrupción generalizada, etc. que reinan en varios países africanos. En el caso específico de Obama Ondo, fue obligado a renunciar a su matrimonio con su bien querida Anne Mengue para salvar meramente el amor (la romanza) nacido entre su propio padre Guy Ondo Ebang y Jeanne Bikie, la madre de Anne Mengue.

Dicho esto, aunque la migración masiva de la juventud hacia Europa / Occidente está bien difundida en el mundo, despierta recuerdos dolorosos en el caso particular del migrante negro africano poscolonial. Las “*migrances*” actuales de la juventud negra africana desamparada hacia Europa / Occidente remiten a la circulación de los esclavos negros africanos a través de los tres continentes que son África, Europa y América (fenómeno conocido bajo el tristemente famoso nombre del comercio triangular). Dicha circulación euro-occidental de los esclavos negros fue precedida por la esclavización árabe en África. Al llegar a la conclusión de que la descolonización del imaginario no tuvo lugar después de la descolonización política en África, los discursos poscoloniales se han definido como un doble proceso, de “deconstrucción y de (re)construcción”. Se trata, según dice Akassi, de: “Deconstrucción de las prácticas discursivas que sirvieron de mecanismos de conquista y luego de dominación de los pueblos colonizados y esclavizados. Reconstrucción del sujeto cultural colonizado que ... se reducirá al caso del sujeto cultural negro” (66). Para este crítico, está claro que en el nuevo milenio nos encontramos frente a “figuras de reproducción”, que reproducen las prácticas sociales coloniales (de violencia estructural) y los “discursos coloniales mitificadores”. Dichas figuras, que llamamos neocolonos, son locales y detentadoras del poder real (de coerción) y lo definen todo en el “nuevo contrato socio-político y cultural” en África posindependentista. Definen, siempre siguiendo a Akassi, la nación y la identidad *sin nadie*, pero imponen su representación unívoca a todos (68). El individuo contemporáneo que “explota al Otro” ya no es el colonizador europeo sino más bien “*le frère*” (el hermano) africano / negro que lo ha sustituido. Los neocolonos construyen pues: “Mecanismos de explotación de bienes materiales y de seres humanos, de discriminación y de dominación perenne mediante discursos mitificadores (autenticidad,

integración / globalización, derechos humanos, etc.), que el sujeto poscolonial cuestiona constantemente por medio de un metadiscurso narrativo” (83).

Urge, entonces, una descolonización del imaginario africano, imaginario colonizado desde hace siglos por los discursos de justificación de las plantaciones y de las colonias (con su corolario de racismo, de xenofobia y de discriminación). El individuo contemporáneo africano se ve obligado a huir, abandonar su país o se inscribe en la denuncia de las taras de los poderes neocoloniales. Pero al encontrarse en el mundo occidental, donde *a priori* podría suponerse que el espacio se habría refigurado por la relación colonial y por la “inter-nacionalización de las relaciones humanas y de las identidades” (Bhabha ctd. en Akassi 80), por los discursos sobre la globalización o aldea global y su avatar, el “ciudadano del mundo”, se da cuenta de que los hechos son otros y que esos discursos son mitos, más que realidades.

BIBLIOGRAFÍA

- Akassi Animán, Clément. "El sujeto poscolonial guineoecuadoriano en los discursos del nuevo milenio: entre renegociaciones ciudadanas e identidad transnacional". *De Guinea Ecuatorial a las literaturas hispanoafricanas*. Eds. Miampika Landry-Wilfrid y Patricia Arroyo. Madrid: Verbum, S.L., 2010. Impreso.
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978. Impreso.
- Coussy, Dénise. *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*. Paris: Karthala, 2000. Impreso.
- Gilroy, Paul. *L'Atlantique noir. Modernité et double conscience*. Trad. Jean Philippe Henquel. Paris: Kargo, 2003. Impreso.
- Glissant, Édouard. *El discurso antillano*. Trad. Aura Marina Boadas y Amelia Hernández. Caracas: Monte Ávila, 2005. Impreso.
- Greenblatt, Stephen. *Ces Merveilleuses Possessions. Découverte et appropriation du Nouveau Monde au XVIIe siècle*. Trad. Franz Régnot. Paris: Les Belles Lettres, 1996. Impreso.
- Lavou Zoungbo, Victorien. *Les blancs de l'Histoire. Afrodescendance: parcours de représentation et constructions hégémoniques*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 2013. Impreso.
- Montuori, Chad. *El Metro*. Department of Spanish and Portuguese (UCLA). USA: University of California, 2010. Web. 14 nov. 2013. <<http://www.escholarship.org/uc/item/3tr5v9g8#page-2>>
- Ndongo-Bidyogo, Donato. *El Metro*. Barcelona: Ediciones del Cobre, 2007. Impreso.
- O'Connor, Maurice. *A Kiss of Death: The Perils of Migration in Donato Ndongo's El Metro*. España: Universidad de Cádiz, 2009. Web. 3 junio 2015. <http://www.academia.edu/4912479/A_Kiss_of_Death_The_Perils_of_Migration_in_Donato_Ndongo_s_El_Metro>
- Ouellet, Pierre. *L'esprit migrateur: essai sur le non-sens commun*. Montréal: Victor-Lévy Beaulieu, 2005. Impreso.
- Sayad, Abdelmalek. *La double absence: des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris: Seuil, 1999. Impreso.
- Traoré, Aminata Dramane y Boris Boubacar Diop. *La gloire des imposteurs: Lettres sur le Mali et l'Afrique*. Paris: Editions Philippe Rey, 2014. Impreso.

UN JUEGO SERIO EN QUE SE VA LA VIDA. FRAGMENTOS, CITAS, REESCRITURAS EN *ZETTEL*, DE HÉCTOR LIBERTELLA

A SERIOUS GAME IN WHICH LIFE SLIPS AWAY. FRAGMENTS,
CITATION, REWRITES IN HÉCTOR LIBERTELLA'S *ZETTEL*

AGUSTINA PÉREZ*

Universidad Nacional Tres de Febrero, Argentina

Fecha de recepción: 12 de febrero de 2015

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2015

Fecha de modificación: 22 de mayo de 2015

RESUMEN

Los papeles sueltos de *Zettel*, último libro de Héctor Libertella, tienen algo de la tarea obstinada que Antoine Compagnon encuentra en niños y ancianos, trabajo del papel como cortar y pegar, juego serio en que se va la vida, o llega. Se revisará *Zettel* a la luz de otros textos de Libertella para indagar su vínculo con el fragmento como tipo de exposición que no aspira a la exhaustividad sino a lo inacabado, siendo siempre en germen (Lacoue-Labarthe y Nancy) y con el trabajo de la citación (Compagnon), donde el texto se vuelve producto de la fuerza del desplazamiento.

PALABRAS CLAVE: *Zettel*, Héctor Libertella, cita, fragmento, reescritura.

ABSTRACT

The loose papers of *Zettel*, Héctor Libertella's last book, involve some of the stubborn task that Antoine Compagnon finds in children and the elderly, working paper as cut and paste, serious game in which life slips away, or arrives. This work reads *Zettel* in the light of another of his works to examine their connection with the fragment as a type of exposition that doesn't look for exhaustivity but the unfinished, being always in germ (Lacoue-Labarthe y Nancy) and with the work of citation (Compagnon) in which text becomes the result of the force of displacement.

KEYWORDS: *Zettel*, Héctor Libertella, citation, fragment, rewrites.

* agustina1844@gmail.com. Licenciada en Letras. Universidad de Buenos Aires.

*Enfrentado a la posibilidad de que la historia continuara
que mundo
h u b i e r a
un momento, un paréntesis (*
me asomo al balcón pero no para tirarme
seguiré escribiendo

Oswaldo Lamborghini, *Poemas 1969-1985*

La figura del escritor Héctor Libertella gana —o, mejor, usurpa— día a día un mayor lugar en el panorama crítico y literario argentino. En el 2010 se publicó *El efecto Libertella*, libro que reúne diversas voces de la cultura argentina contemporánea que se proponen desde reflexiones críticas sobre la obra libertelliana hasta testimonios que anclan lo anecdótico de la amistad con el escritor. En el 2013 se realizaron las jornadas Libertella-Lamborghini en la Biblioteca Nacional y el MALBA. En el 2014, la tesis doctoral de Esteban Prado ancla en el libro *Héctor Libertella, un maestro de lecto-escritura: un recorrido*. Paralelamente, también Silvana López persigue la inquietante escritura de Libertella en su tesis doctoral en proceso. Múltiples son, también, las distintas intervenciones en revistas —desde suplementos culturales hasta publicaciones especializadas— que, de uno u otro modo, lo traen al presente denotando la imperativa fuerza de su escritura, su incordiosa actualidad.

Cuando Héctor Libertella nace en 1945 en Bahía Blanca, ciudad situada al sur de Buenos Aires, Argentina, la biblioteca de sus padres contenía como único volumen un diccionario impreso en 1917. Esa biblioteca de estantes vacíos que habrá que llenar para tapar el hueco, “aunque sólo fueran muchos libros fantasmas para que el hueco siguiera ahí de cuerpo presente” (Libertella, *La arquitectura* 17), desata una bibliomanía, *pathos* de la letra donde la vida se jugará en los vaivenes de leer, releer, escribir, reescribir, cada vez más enlazados, más superpuestos, hasta volverse difícilmente discernibles. Todo en movimiento, todo el tiempo. De allí que las actividades que Libertella merodea están siempre relacionadas con esta patología: ensayista, narrador, crítico, profesor de teoría en Nueva York, México y Buenos Aires, investigador en el área de Filología en el CONICET, escritor, siempre y fundamentalmente. Y, también, una presencia primordial en el bar emblemático Varela Vareleta, situado en Scalabrini Ortiz y Paraguay, pequeña trinchera que acogió y sigue acogiendo a un buen número de escritores argentinos, donde hoy todavía es posible pedir un ‘José Bianco’ —en referencia al escritor y jefe de redacción de *Sur*— y recibir un whisky J&B, merced a cómo Libertella rebautizó a la bebida.

La primera novela del autor, *El camino de los hiperbóreos*, se publicó en 1968 y fue galardonada con el premio Paidós. El autor relata cuando fue a recibirlo:

“... cuando llegó el momento de mi discurso saqué del interior de la columna un muñeco con mi propia cara, lo dejé en mi reemplazo y salí corriendo por la calle Florida” (87). La producción literaria de Libertella comienza en un contexto que está cada vez más lejos de la literatura comprometida y denunciante por la que pugnaban autores como Ismael y David Viñas en la revista *Contorno* (1953-1959), y cada vez más cerca del cambio de proposición que propondrán Osvaldo Lamborghini, Germán García y Luis Gusmán desde la intrigante revista *Literal* (1973-1977), donde ya no se trata de escribir ‘para’ una causa (la transformación radical del mundo, la revolución social) sino de escribir ‘por’ (el goce de la mera escritura, escribir por escribir como el alcohólico toma por tomar, dirá Libertella).

Su primer libro aparece en medio los agitados *roaring sixties*, que tenían a la Manzana Loca como punto geográfico de mayor ebullición. Allí estaba el Instituto Di Tella, eje de la actividad cultural de ese entonces. Se trata de un tiempo de vanguardia, experimentación interdisciplinaria, *happenings*, tiempo de recorrido de bares y librerías como Nueva Visión, “con sus libros de arte y semiótica y sus lámparas que anticipaban el posmundo” (30). El contexto es, también, paralelo al *boom* latinoamericano de 1960-1970. Y, de hecho, una de las mayores apuestas críticas de Libertella será perfilar, en tiempo real, un contra-canon a aquel propugnado por el *boom*, que explicita en *Nueva escritura en Latinoamérica* (1973), donde trae a escena a Osvaldo Lamborghini, Salvador Elizondo, Severo Sarduy, Manuel Puig, Reynaldo Arenas y Enrique Lihn, entre otros. Si bien el hermetismo radical de su producción impidió, en cierto modo, una circulación conveniente de su obra durante su vida¹, lo cierto es que Libertella “se inscribió en el hermetismo más rígido y lo subvirtió: su literatura no es para iniciados, como suele decirse, su literatura busca al lector para que este se permita sustraerse a toda iniciación” (Prado 176).

Ya lo dijo el autor haciendo hablar al bibliotecario José Edmundo Clemente: “... la humedad de un texto, mal que mal, puede solucionarse. Pero si hay algo destructor es la luz del sol. Un texto quemado es un texto perdido” (Libertella, *La librería* 14). Los textos de Libertella son textos de la sentina del barco, aquí “el agua se ha filtrado y deshizo parte de los volúmenes” (13), como ocurre con los mapas de ruta de *El lugar que no está ahí*: “... recorriendo con el pulgar el hilo de palabras borrado por

1. Mencionemos solo un caso: *Nínive* iba a ser publicado en una prestigiosa editorial londinense, proyecto que no se concretó porque los traductores se volvieron locos con el encargo. En vista a esta extraña patología de escribir para no ser traducido, Libertella amplía el relato a *nouvelle* y le da un carácter más transparente. Un año después, *Nínive* finalmente es traducido al inglés por Jeremy Munday. Existen, entonces, dos versiones del texto: la ‘difícil’ de Munday, y la ‘fácil’ del propio Libertella, que se reescribe y publica como *Diario de la rabia*.

cada cual de las tantas botellas de aguardiente derramadas sobre nuestros mapas de ruta, percibí con preocupación unos curiosos pliegues y repliegues en los que saltaba mi dedo” (95). Como la bodega está oscura “y el ojo lee un poco a ciegas, un poco a tientas” (*La librería* 13), es necesaria una lectura que atienda a otras premisas, en el caso citado, táctiles, al igual que el rhesus de *El árbol de Saussure*: “... sólo cuando él recorre con el dedo una *diagonal*, la línea sale de sí, se hace autónoma y cae oblicua en el plano. El nombre dice por fin el diseño” (36). *No comunicar, transmitir*, es la cantinela que resuena, que rezuma, de los textos del autor. En contraposición a la lectura solar, que envejece al texto al dejarlo prisionero de una sola mirada —la interpretación— la obra de Libertella demanda otra clase de lectura, otra clase de trabajo con lo escrito. Trabajo que él mismo expone, que no deja de exponer, en su propia producción literaria, suspendida entre el vampirismo y el ir y venir sobre lo mismo-distinto, la intemperancia del reflujo.

Zettel, último libro del autor, se escribe en el 2006 y se publica en el 2009 por la editorial argentina Letranómada. *Zettel* lleva al paroxismo aquella afirmación de que la literatura es un papel que viene de otros papeles, en una obra que es el “ir y venir de frases propias, retorcidas sobre sí, frases que Libertella viene escribiendo desde siempre” (Estrin 11). La intención de rastrear de qué montaña imposible se desprenden las rocas sobre las cuales el autor cincela y recincela, en fragua de orfebre obseso, el canto del propio decir como quien dice canto rodado que rueda colina abajo por la pendiente del Saber, en un alud que se lleva por delante la altivez de identidades, conceptos y genealogías, erosionándolos, implicaría un rastreo exhaustivo que diga el recorrido de la deriva de aquello que encontramos aquí con entidad de ‘papelitos’. Tarea que no solo excedería los límites de este trabajo, sino que, además, sería de dudoso interés, en tanto la lógica misma de la escritura libertelliana pone en crisis la posibilidad de un texto ‘fuente’. En tanto la escritura de Libertella exhibe con insistencia los procesos de reescritura, repetición y variación (López, “Héctor”) ensayaré una lectura de *Zettel* a la luz de algunos otros textos del autor, restringiéndome a comentar apenas algunas muestras del recorrido de los papelitos, no como un trabajo de búsqueda de primer afluente, sino para tomar el pulso a estas reapariciones y revisar cuáles son los procedimientos mediante los cuales anclan en esta obra. En tanto *Zettel* tiene una composición eminentemente fragmentaria donde prima el trabajo de citación y la reescritura, a partir de ciertas consideraciones teórico-críticas intentaré relevar de qué manera el fragmento (Lacoue-Labarthe y Nancy; Blanchot), la reescritura (López “Insistencias...”), y el trabajo de la citación (Compagnon) —en estrecha vinculación con el problema del origen y lo original (Derrida)— presentes en la obra

pueden ser relevantes para pensar esta poética que se inscribe en un proceso donde lectura, escritura y literatura se acoplan e intersectan².

En *Zettel*, Libertella dice en el decir diciendo como Osvaldo Lamborghini: “... yo soy aquel que ayer nomás decía, y esto es lo que digo: porque ya empezamos, porque ya habíamos empezado, cuando empezar era un lamentable ‘seguirla’” (*Poemas* 36). ¿Qué es lo que, empezado, no deja de empezar? Escribe Jacques Derrida: “... todas las oposiciones que se refieren a la distinción entre lo original y lo derivado, lo simple y la repetición, lo primero y lo segundo, etc., pierden su pertinencia desde el momento en que todo ‘comienza’ por seguir el vestigio. Es decir, cierta repetición o texto” (*La diseminación* 493). Y es en este ‘seguirla’ con los escritos anteriores que en *Zettel* tanto la roca de los relatos como la argumentación granítica ceden lugar al pedrusco deshilachado de frases exactas, destellos, decir que al afinarse, roerse, se hace aguda precisión, en el caso agudo, grave, de una enfermedad incurable, patología literaria que hace de la superficie textual un sismo que demanda no un lector *ensor* sino *sensor*, donde lo dicho impacte no como comunicación sino como transmisión, una descarga eléctrica.

Zettel comienza con un epígrafe apócrifo de W. Hassler: “‘Y tan soberbio y despreciable es el aforismo como aburrida toda argumentación’ (Vale. Dejarlo como epígrafe.)” (15). Este epígrafe resonará en la voz del propio Libertella en las palabras liminares, donde afirma que *Zettel* es “algo que, hecho de brevedades, jamás caerá en la despreciable soberbia del aforismo” (64). Estas citas vienen de umbrales del texto, escapan de aquello que se encuentra bien amarrado en el índice y residen, en cambio, en la página casi blanca que contiene solo el epígrafe, por un lado y, por otro, en las palabras liminares. El libro que se traza entre estas dos repeticiones descentradas comienza con una anotación —“(Vale. Dejarlo como epígrafe)” (15), y termina con una pregunta, también entre paréntesis: “(¿Desarrollar esto en un librito tipo discursivo?)” (60) ¿Qué libro es este que se abre con

2. Una aclaración sobre el marco teórico. En tanto el romanticismo fue pionero en el uso del fragmento como un propósito determinado y deliberado, recurro a la lectura que hacen del mismo Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy en 1978. Algunos años atrás —precisamente entre 1966 y 1967— Blanchot publica en la *Nouvelle Revue Française* “Nietzsche et l’écriture fragmentaire”, artículo donde realiza sugestivas proposiciones sobre el fragmento. Se trata de dos producciones que no solo son relativamente contemporáneas entre sí, sino que lo son además plenamente con la producción de la obra del mismo Libertella. Es por ello que las considero un buen punto de partida para pensar cómo opera el fragmento en *Zettel*, sin que esto implique de ningún modo la adscripción del autor a un imaginario romántico o nietzscheano. Otro tanto ocurre con la reflexión teórica de Jacques Derrida sobre original, copia y diseminación, de 1972, y con las consideraciones de Antoine Compagnon sobre el trabajo de citación, que datan 1979. Seguimos moviéndonos en un campo de escrituras contemporáneas, donde ciertos trabajos teórico-críticos europeos plantean las mismas inquietudes que veremos expuestas, al mismo tiempo, en el trabajo literario del escritor rioplatense. Si bien haré referencia a estos textos para tratar de iluminar ciertas zonas de *Zettel*, fundamentalmente me ocuparé de leer a Libertella en Libertella: desde sus propios textos.

una nota que lo ancla en el estadio todavía precario o precoz de, en el mejor de los casos, una prueba de galera, y se cierra con la posibilidad de un nuevo libro sostenida en la irresolución de la pregunta? Sabemos que estos papelitos no corrieron la misma suerte que los de Lamborghini que recoge César Aira o los mismos de Ludwig Wittgenstein, sino que Libertella se encargó de componer un libro e incluso existió la posibilidad de publicarlo en vida (Prado), de allí que este inacabamiento que la obra no deja de exhibir no es colateral sino esencial; lo fragmentario es un propósito determinado y deliberado, un proyecto que no funciona como programa o prospectiva, sino como “proyección inmediata de lo que, sin embargo, no acaba” (Lacoue-Labarthe y Nancy 87). Son constantes las alusiones al armado que no termina de cerrarse en una obra concluida. Así, el autor indicará: “(No va. Otra vez, muy argumentativo)” (25), o bien “(No. Tachar esto. Es apodíctico)” (28). En el fragmento 22 se pregunta “(Ojo. ¿Esto ya lo dije en *El árbol de Sassure*? Revisar)” (22), donde la impostura del procedimiento se vuelve patente en tanto la frase a la que hace referencia, ‘el futuro ya fue’, es otra de las cantinelas que reaparece constantemente tanto en sus libros como en entrevistas. La escritura de Libertella aparece, así, como “un proceso, como un proyecto que exhibe sus productos en distintos formatos ... pero que está constantemente haciéndose” (López, “Libertella” 41).

El fragmento no opera como un momento del discurso incompleto, sino que se trata de una escritura de fractura (Blanchot). El movimiento es doble y en él conviven dos temporalidades que se imbrican, el pasado que se hace presente de los libros anteriores [el autor afirma que *Zettel* se compone de “papelitos que sobraron de otros libros” (*Zettel* 64)] y el presente teñido de futuro en los libros proyectados, que no serán publicados sencillamente porque no existen [“notas y apuntes de cosas por venir” (64)]. Lo fragmentario es en esta potencia, jaculatoria que se lanza y abre a la dispersión en un futuro por venir que está siendo en el ahora de la escritura y la lectura. El fragmento es un trozo suelto, bloque errático que hace y no hace sistema, que no disipa el caos sino que hace obra de la desorganización, porque el caos es también lugar de las generaciones posibles, al punto de que incluso “el género del fragmento es el género de la generación” (Lacoue-Labarthe y Nancy 97), constante *work in progress* donde lleva la delantera la importancia del devenir, el ser siempre en germen. *Zettel* consiste, en palabras del autor, en “fragmentos que huyen hacia todas partes y que no van, me parece, por suerte, a ningún lado” (*Zettel* 64), cuyo vínculo es la yuxtaposición que da en conjunto lo que se sustrae a toda simultaneidad, permitiendo una experiencia no dialéctica “que no niega y en ese sentido no afirma y que, sin embargo, deja jugar entre los fragmentos, en la interrupción y la detención, lo ilimitado de la diferencia” (Blanchot 4).

Si “no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia” (Derrida, “La ley” 10), ¿cuáles son las marcas genéricas que,

marcando el texto, lo borran? ¿Cuál es el principio de contaminación que puede leerse en *Zettel*? Misceláneas, crítica, teoría literaria, de a momentos, muy fugazmente, memorias, todo atravesado por un fulgor ensayístico en el sentido adorniano. Todo se agolpa y todo se detiene ante la mano firme del artesano. La escritura fragmentaria, que no soporta ninguna referencia originaria, es lo que se escribe al ‘tachar el centro’, asumiendo el riesgo de un pensamiento que no garantiza la unidad, aquí la unión es choque, no síntesis en alguna teleología, no hay todo que reconstruir, pues lo fragmentario no precede al todo sino que se dice fuera del todo y después de él (Blanchot). Esta lógica descentrada que potencia el fragmento es paralela a la que Libertella encuentra en la producción literaria, que puede ser vista “como una serie articulada de traslaciones, traslados y transmutaciones, no en relación al centro único sino a la pluralidad de centros” (Libertella, *Ensayos* 71). Los fragmentos son móviles, su peso es distinto al *rigor mortis* del concepto rígido o la ‘cosagranderedonda’, como la llama Lamborghini (*Novelas y cuentos I*), se trata de una movilidad de madeja, similar a aquella que Theodor Adorno encuentra en el ensayo, donde el proceso de pensamiento avanza no de manera unidireccional, sino que se entreteje como los hilos de un tapiz. Como escribe Walter Benjamin (*Dirección única*), la conclusión solo colma de alegría al más débil y disperso, mientras que para los grandes hombres, en cambio, pesan más aquellos fragmentos que retoman y trabajan durante toda la vida. Lo fragmentario en *Zettel* es, también, una contra-ofensiva a la prepotencia de la conclusión. Y *Zettel* es, también, cierta negación a concluir, la obstinación del ‘seguirla’ y volver una y otra vez sobre los textos escritos y leídos durante toda una vida.

Esteban Prado ya lo dijo: *Zettel* es una antología de destellos, espacio del cruce nodal en donde converge algo de cada uno de los libros previos escritos por el autor. No se trata solo de fragmentos, sino de fragmentos de una índole especial: citas. Y lo que es más: citas arrancadas de textos propios. Operación que atraviesa toda la poética libertelliana, pero que se radicaliza en este libro signado por lo póstumo, en tanto el *continuum* escritura-reescritura solo es virtualmente infinito, pero se interrumpe efectivamente con la muerte. En los últimos años de su vida Libertella se obstina en una reescritura de citas propias que busca el hueso de la literatura, “un arte que roe en fino su propio hueso, que se alimenta de las radiografía de sus propias costillas” (*Zettel* 19), lo que hay de más propio, intenso y potente. Reescribir y evaporar, ‘alcohol de quemar’ como dirá en *La arquitectura...*, e insiste aquí: “... en el caso de los trozos largos, achicarlos hasta su casi desaparición” (26), movimiento menos de corrección que de poda y adelgazamiento que, como asegura Ricardo Strafacce lo aproxima asintóticamente, *casí*, al silencio.

El dispositivo de producción libertelliano trabaja constantemente sobre la potencia narrativa de lo escrito para transformar, expandir, desviar, reducir, repetir o

extirpar los nudos temáticos o formales, dando lugar a una poética donde el escribir aparece como una modalidad exhibida del reescribir (López “Libertella”). En palabras de Martín Kohan, “Libertella inscribe, heráldicamente, el lema de su método de obstinación crítica: ‘volveremos con variaciones sobre lo mismo’” (95). Podría decirse, incluso, que toda escritura es, desde el vamos, collage y glosa, citación y comentario. Como indica Jacques Derrida, “todo ‘comienza,’ pues, por la cita, en los falsos pliegues de cierto velo, de cierta pantalla espejeante” (*La diseminación* 474). Citar es repetir el gesto arcaico de cortar-pegar, y cortar es preciso porque “el comienzo se oculta y se divide, sobre sí se pliega y se multiplica, empieza por ser numeroso” (448). Escribe Antoine Compagnon:

Découpage et collage sont les expériences fondamentales du papier, don't lecture et écriture ne sont que des formes dérivées, transitoires, éphémères. Entre l'enfance et le gâtisme, qu'aurai je fait? J'aurai appris à lire et à écrire. Je lis et j'écris. Je ne cesse de lire et d'écrire. Mais n'est-ce pas pour la seule raison inavouable que je ne peux, por le moment, me permettre de me consacrer entièrement à la pratique du papier qui satisferait mon désir? (16)

Los papeles sueltos inclasificables, intempestivos, de *Zettel*, son tiritas “cortadas a bisturí y tijera” (*Zettel* 63). Como las de Wittgenstein, las tiritas libertellianas tienen algo de la tarea obstinada que Compagnon encuentra en niños y viejos, juego serio en que se va la vida, o llega. Toda citación es una lectura, así como todo subrayado es una citación. La lectura es la operación inicial de depredación y de apropiación: el texto solicita, excita, el ojo se acomoda en la página, subraya y luego corta, más que corte ablación —“la pluma”, advierte Derrida, “cuando la hayáis seguido, hasta el fin se habrá convertido en cuchillo” (*La diseminación* 451)—: intervención quirúrgica en el cuerpo del texto, órgano que se mutila volviéndose, a la vez, cuerpo propio, vivo y suficiente, y luego se verá si los tejidos toleran o no el trasplante, como se escribe en *La arquitectura...*

Operación pasional, pues “la citation tente de reproduire dans l'écriture une passion de lecture” (Compagnon 27), y también un trabajo, producción de texto, *working paper*. La citación, como los fragmentos, complotan contra la soberanía del origen, aquí no hay primera inseminación porque la simiente es primero dispersada, y la inseminación primera es diseminación, huella, injerto cuyo rastro se pierde (*La diseminación*). Diferencia crucial entonces entre la polisemia, que remite siempre al régimen del sentido, y lo seminal, que se disemina sin haber sido nunca él mismo, sin regreso a sí. Si escribir es citar, es injertar, el espesor del texto es infinito, o nulo, “... la lectura se parece entonces a esas radiografías que descubren, bajo la epidermis de la última pintura, otro cuadro escondido: del mismo pintor o de otro pintor, poco importa, que habría, a falta de materiales o por buscar un nuevo efecto, utilizado la sustancia de una antigua

tela o conservado el fragmento de un primer esbozo” (536). Libertella ensaya en *Zettel* una lectura similar de la reescritura que, sin querer, los restauradores realizan en *Las Meninas*: “... si es así que los restauradores cambiaron imperceptiblemente el color original de *Las Meninas*, lo que vemos de Velázquez también podría ser el espectáculo de una tela tiesa y colgada que muchos orfebres anónimos fueron reescribiendo” (*Zettel* 21).

Esta misma lectura, pero expandida, se encuentra en *Ensayos...* como un problema de traducción: “... quién traduce aquí. ¿Los restauradores a *Las Meninas*, o el público a los ojos de esos críticos, que también cambian de color y de edad de interpretación año tras año?” (74). Modos de leer, modos de escribir, leer / escribir, ¿no es también Libertella quien los acerca peligrosa, acertadamente? Para él las formas de leer de los escritores son el problema ancestral y enigmático de toda literatura, “momento íntimo y genético que dialogará infinitamente con ese enorme tapiz o ese desplegado inevitable que se llama imaginario” (Libertella, *Las sagradas* 18). En *La arquitectura* el imaginario aparece como la caja roja donde pasado, lecturas, sexo, biología, inconsciente, mueven sus tentáculos “para apoderarse de lo que haya disponible en los yacimientos de la lengua” (65). Libertella relata la dificultad de instalar un baño imaginado en una u otra obra que lleva a distintos desplazamientos y promueve la escritura:

Pensé que [el baño] sería el recinto ideal para una *nouvelle* policial donde hubiera un cadáver suavemente apoyado en el inodoro ... Alrededor, el extraño mundo de una naturaleza prehistórica, grabado en las paredes como testigo mudo de lo que ahí había ocurrido: hipocampos, gatos egipcios, mi perro Cuty con alas de piedra.... Aun al borde de las mínimas leyes de la verosimilitud, partes, restos y destellos de ese baño fueron a dar por fin a una novela, *Memorias de un semidiós*, donde se hicieron creíbles y los tejidos toleraron bastante bien el trasplante. (66-67)

Este baño plagado de escrituras involucra no solo el recuerdo de infancia alucinado, sino que trae también reminiscencias del Domingo Sarmiento que escribe en los baños del Zonda ‘on ne tue point les idées’. El injerto implica, entonces, un problema de *dispositio*, pero también una operación pasional que mueve todo el imaginario. Como indica López, “... la escritura y la reescritura exhiben no solo los procesos de producción y transformación sino también la relación indecible que se tiende entre leer y escribir: tanto la lectura como la ocasión para la interpretación o la producción de significados de un texto como la lectura en tanto productividad que se trama con la escritura en el tejido del texto” (“Libertella 41). Es mediante los procedimientos de reescritura, repetición y variación que el escritor retoma la productividad de los núcleos narrativos, críticos y teóricos, en una escritura cuyas potencialidades se

entrelazan en la reescritura dando lugar a nuevas marcas y desvíos donde las textualidades están haciéndose constantemente (López “Héctor”).

Una de las cantinelas del autor es que “EL FUTURO YA FUE” (*El árbol...* 43). En la teoría libertelliana de la reescritura, los tiempos se enmarañan: “... ¿por qué el libro viejo desaparece a favor del joven? ¿Qué ha hecho el joven en el viejo? ¿Cuál es cuál y cuál es más viejo ahora?” (*Zettel* 17), porque el tiempo de la escritura, como escribe César Aira, es un “tiempo de formas raras, retorcido, vuelto sobre sí mismo, perdido, recuperado, un tiempo que asoma sus puntas en rincones inesperados, y se curva, o se ahueca, o se diluye” (25), temporalidad enloquecida que también detecta Laura Estrin al indicar que “reescribirse es vivir en durísima tensión, tener al pasado en el presente y hacerlo futuro” (7), y que permite pensar la muerte como un acontecimiento retrospectivo o decir “hoy es el día exacto de mi cumpleaños, y no sé si estoy atrás o delante de lo que escribo” (*La arquitectura* 75). El tiempo de la reescritura no es el tiempo cronológico, sucesivo, sino que es el de la laguna: “... ¿demencia senil? Siento que es en la laguna mental, en el hueco o el agujero donde el hilo del tiempo se enhebra” (*Zettel* 28)³.

Cabe preguntarse cómo es este sujeto que se cita y reescribe. Mientras la reescritura es una actividad que exacerba la condición fantasmal del escritor, el sujeto de la citación es, por su parte, “un personnage équivoque qui tient à la fois de Narcisse et de Pilate. C’est un indicateur, un vendu” (*Compagnon* 40). Ni el autor que ha muerto del Roland Barthes de 1968 ni la mera función discursiva de Michel Foucault de 1969, sino más bien, con Giorgio Agamben, el rastro único de una ausencia. Tal vez, un poco como el Jack Kerouac fantasmal, robot monomaniaco que solo quería escribir, con el que Libertella se identifica en *La arquitectura...*, pero otro poco, también, la patología de esparcir apócrifos, práctica donde “no sé si oculto algo o si quedo yo oculto” (22), y escribir por ellos libros de autores viejos e inmortales que no nacieron aún para generar una tribu internacional de pensadores donde hay “algo como un yo oculto, o bien un yo que oculta algo” (24), como asevera el autor trastocando, trastornando su propio decir, haciendo caer al piso lo dicho al quitarle el asiento de la estabilidad semántica al invertir la disposición de la frase: táctica sintáctica que explota el globo del sentido para hacerlo estallar, como en los versos de Lamborghini: “... también al fin servirán a su fin: Que también la Escritura / se convierta en un inmenso globo de

3. En tanto estar siempre desfasado es, también, un modo de desbaratar la idea de progreso (Kohan), esta temporalidad anómala también puede leerse una postura sobre la tradición literaria llamativamente próxima a la del temprano Viktor Shklovski, que la sacaba de sus goznes al negarla como herencia de padre a hijo textual, diciendo que en todo caso se daba de a saltos, de tío a sobrino. Libertella radicaliza la apuesta: “... en la correosa sintaxis de la tradición y la herencia, ¿qué escritor es al mismo tiempo hijo de su abuelo y padre de su nieto?” (*Zettel* 42).

crystal / Y estalle” (*Poemas* 15). Y estalla. En *Zettel* todo aparece mezclado, desde la crítica literaria hasta la biología, “como si las disciplinas se hubieran mezclado en su adolescencia y ahora hicieran un efecto de petimento” (*Las sagradas* 68). Deglución, apetitos, frenados por la mano firme del artesano: “... lingüística, historia, sociología: todo parecía chato sobre la página; todo era pasible de lectura, deglución, apetitos. Ellos solo buscaron mantener la mano firme del artesano que no podía dejarse aplastar por la deposición de tantas disciplinas” (114).

Los epígrafes de *La librería...* [“La Argentina no es ninguna raza ni nacionalidad sino puro estilo y lengua” (9)] y *La arquitectura...* [“Pensá en la muerte como un acontecimiento retrospectivo. Esa manera de irle pidiendo cosas al futuro para devolvérselas al final, intactas. Como si uno no hubiera vivido” (7)] vuelven en *Zettel* con variaciones. En el apartado UNO, fragmento 6, el epígrafe de *La arquitectura...* reaparece con un sutil cambio: el ‘pensá’ se vuelve un ‘pensemos’ más abarcativo. El epígrafe de *La librería*, por su parte, se retoma y expande en el fragmento 54:

Oswaldo Lamborghini escribe: “La Argentina no es ninguna raza ni nacionalidad sino puro estilo y lengua”. ¿Un país —dice— al que solo hay que presentar con un fraseo? Sería acaso como asumir un pathos (no querer ser Nación, no llegar a constituirse como Sistema) y entonces tener el privilegio de permitirse todo lo demás, con la mayor autoridad y nobleza. Como decir en vez de nación entonación”. (*Zettel* 36)

Este fragmento está en el apartado CUATRO cuyo ‘subtítulo’ (llamémosle así de forma precaria) se cuestiona: “... ¿de dónde la inestabilidad viene a hacerse sistema?” (30). *Pathos*, resistencia, negación a la conclusión, ¿no es también eso lo que ocurre en *Zettel*? Patología de la letra, patografía que se hace en esa orfebrería de irse diciendo y reescribiendo a través de citas propias que ya vienen cargadas de otras voces, con el fragmento como forma-informe privilegiada para acompañar este movimiento donde todo es seguirla, nada coagular. Eduardo Stupía es un artista plástico y amigo de Libertella que colaboró con él en muchas de sus obras con ilustraciones. Las mismas aparecen y reaparecen una y otra vez. En el caso de *Zettel*, como en un negativo de *Arquitectura...*, lo que allí era el dibujo de Stupía del caballero con la armadura de los huesos se vuelve texto enunciado por el mismo caballero: “Caballero andante dice: ‘Contra la muerte no hay mejor defensa que la propia armadura de los huesos’. ¿Pero qué paradoja es ésa de un esqueleto medieval que le ganó a la muerte porque ya es todo coraza?” (17). A su vez, en *Arquitectura...*, el narrador se identifica con este caballero: “Yo caminaba muy despacio con mi pesada armadura ... tramando en las líneas de un mapa antiquísimo que de pronto me actualizaba como caballero andante” (*Arquitectura* 31). Este sujeto que escribe, fantasmal, va desplazándose de acuerdo a los textos, traficando cuerpos y enunciados.

Otro motivo libertelliano que reaparece en *Zettel* es el lector sintético que se inyecta con una lapicera Parker. Esta lapicera-jeringa que figura en sus obras tanto ilustrada como narrada, trae el eco de la cita de Derrida de que la pluma se transforma en cuchillo. Solo que en *Zettel* se presenta enrarecida: “ALGO aparece aquí, algo muy antiguo y muy, muy por venir: como la imagen de un cholo drogado, un trogladicto, un troglodita agachado secretamente en su laboratorio del futuro y respirando ansioso un pomo de pegamento industrial” (46). Se trata siempre de un vínculo táctil, corporal (inhalación de pegamento-respiración, inyección de droga-tinta) que responde a “la posibilidad de restituir a la literatura sus más antiguos hábitos —voz, cuerpo, imaginario” (41). Siguiendo con los negativos, *Zettel* narra el encuentro de una fotografía de una mujer de blanco, feliz, caminando por una playa empetrolada, que el negativo devuelve como una playa blanca y una mujer adusta vestida de muerte. Casi no es necesario aclarar que Libertella tira el original y guarda, en cambio, el negativo, que vuelve a resonar luego como tratado de crítica literaria, en tanto el cruce de la literatura con otras disciplinas no es dialéctico, analogía, homología, metáfora, sino que solo se puede detectar el negativo de otras prácticas que anidan en la lectura de esos libros.

Mencionaré el caso de dos artículos periodísticos que aparecen reescritos en *Zettel*, llevados a un grado mínimo. En ambos, el procedimiento es el mismo: casi toda argumentación desaparece, en aras de ese arte que quiere roer fino su propio hueso. Contra el tópico literario de la página en blanco vacía que paraliza y que el escritor debe llenar, aquí la lógica es absolutamente distinta: la página está llena y hay que depurarla, depurarla cada vez más. Así lo anunciaba ya en *El árbol...*: “... escribir se parece más a la escultura, donde uno saca, elimina, para hacer visible la obra. Pero esas páginas que uno elimina permanecen de algún modo” (63). En el papelito 21 de *Zettel*, leemos: “... un amigo me decía que leer ya le dolía un poco. ¿Acaso leer intensamente ya duele un poco porque pasó a ser una tortura que solo cumple su disciplina física en los ghettos, en los patios cerrados de algún salón literario o en el seno de la Academia, como decir, si no, en los verdes campos de Treblinka?” (23). Esta anécdota sintética se repite en una nota publicada en *Página/12* sobre la relación entre el fulgor y el malestar, donde Libertella traza una historización desde el alcoholismo y la demencia de Poe, la tuberculosis como símbolo de prestigio literario y la locura del surrealismo hasta el malestar de Virginia Wolf que se vuelve *estar mal*, miedo a la locura que no se encuentra con el resplandor, sino con esa variante etimológica de la palabra fulgor que es fulminar, aniquilar.

Para Libertella, “la excesiva reescritura en busca de un nuevo y nuevo destello, ese excesivo malestar en busca del fulgor podría evocar también el malestar de nuestra cultura, que no puede asumir la vieja receta de la paciencia cuando se trata de producir

fuego” (párr. 8). En un artículo publicado en 1987 en *Literatura y crítica: Primer encuentro*, de la Universidad Nacional del Litoral, aparecen varias cuestiones que se repiten y modifican en *Zettel*, abriendo nuevas significaciones. Lo que hemos comentado en relación a la temporalidad enrarecida de la escritura ya dejaba leerse allí como un shock eléctrico o escalofrío para los humanistas dueños de la historia de pasos sucesivos, algo que desconcierta por ser, a la vez, muy antiguo y muy futuro, anterior y que sobrepasa, como un salto al vacío ideológico: orangutanes manejando un futurista Ford Falcon, o el escritor cavernícola con un raye personal que se hace un finísimo rayo láser en la mano. También encontramos aquí el grafismo *show-low*, que reaparece en el papelito 72 I. Se trata de caracteres latinos ultradeformados que solo se entienden a unos pasos de distancia y entrecerrando un poco los ojos, “como si para leer en su rabia lo que dicen esos paredones hubiera que disponer de toda una guía de lectura, y de una clave secreta de posición, distancia y mirada para protegerse del aerosol de esa escritura, de su polución industrial” (45). Más adelante, el grafismo será caracterizado como “ese suspenso del sentido, ese molde hueco como hueco es el molde donde se alojan los ojos, a la espera de todos los efectos que luego le serán leídos” (50), similar al vagido-idiolecto de aquel bebé que fuimos, como escribe el autor, y que todavía sigue escribiendo en nosotros. ¿Dos derivas posibles más próximas al fraseo, con el *pathos* de no querer ser sistema, “como decir en vez de nación entonación” (36), en contraposición al solo estilo (pura persona: los locos) o a la sola lengua (pura formación social: los burócratas)?

¿Cuál es el lector que reclama *Zettel*? De un salto se pasa del hombre sin atributos de Musil al poshombre, “alguien que, al no tener lectura ni interpretación, no opera entonces como un censor de las cosas sino como un sensor⁴, una célula fotoeléctrica” (31), es aquel que “se saltó la interpretación, la lectura” (55), “un Ente que obliga a pensarlo según otras leyes del espacio” (31). En este modo de leer resuenan fantasmáticos los amigos de la infancia de aquel niño escritor-editor-encuadernador precoz, para el cual Libertella trama el simulacro de un mito de origen de su relación con la crítica en ese “mundo un poco salvaje, sin lectura literaria, sin interpretación culta. Solo de ‘raye’ físico con el objeto, más parecido al de un artista plástico o un obrero gráfico. A aquellos monos me debo, a esa manera de leer sin la prótesis de la opinión o la doxa” (*La arquitectura* 35), en la operación donde la autobiografía se vuelve toda de ficción, de forma tal que el personaje puede vender su verdad como si fuera mentira, frase que vuelve, insistente, en *Zettel*. Dijimos ya que el sujeto de la citación es un Pilatos, un *vendeur*. En cuestiones de mercado, el autor trafica con la

4. ¿Un poco como Hugo von Hofmannsthal, para quien los grandes autores son sismógrafos que transforman en vibraciones cualquier seísmo, sin importar lo lejos que haya ocurrido?

plata dulce de la literatura y Libertella no para de decirlo: si la literatura en mi sien, entonces el agujero en tu mercado. Agujero: tokonoma, pequeño boquete por donde se vislumbra a Lezama Lima, al barroco, donde destellan los más antiguos hábitos de la literatura: voz, cuerpo, imaginario. Destellan y se filtran en el destilado, alcohol de quemar de la obra. Para la nueva lírica de *Zettel*. O una lírica, a secas.

La reescritura puede cambiar hasta la condición pulmonar de un personaje “como si fuera una actividad que le da *pneuma* a las cosas” (46). El cuerpo biológico también se reescribe para sobrevivir y así las células cambian íntegramente cada siete años, y “el cuerpo no muere por viejo sino por cansancio de tanto rejuvenecer” (*Zettel* 17). La reescritura está enmadejada fuertemente con la vida, con su respiración, con una sobre-vida incluso, por eso frente al *horror vacui* el autor escribe para verse a sí mismo en un libro, cuyas páginas escritas, reescritas, son como pulmones de seda. Esta bibliomanía que se relata en primera persona en *Arquitectura...*: “¿Horror vacui? Cuando nació, el único volumen en la biblioteca de mis padres era un viejo diccionario impreso en 1917. El resto, un desierto. Había que escribir muchos libros para llenar el vacío de esos estantes, para tapan el hueco. Aunque solo fueran muchos libros fantasmas para que el hueco siguiera ahí de cuerpo presente” (7), se borrona en *Zettel*, donde aparece atribuida a un chino inédito y anónimo que afirma, también, que el escritor escribe para cubrir un hueco en su biblioteca, hacerse un nicho: “Un chino inédito y anónimo durante décadas afirma que la única obligación del escritor es cubrir un hueco que hay en la biblioteca de su escritorio. Como decir: una caja llena de manuscritos, un cajón puesto en el nicho que le está reservado allá arriba, en algún anaquel” (*Zettel* 40).

Fuera de toda tautología, quizá para leer a Libertella sea preciso eso: leer a Libertella, en la travesía a los tumbos de su obra que está siempre en diálogo consigo misma⁵, patografía insistente en que hace y deshace su vida en la escritura. En *Zettel* hay diseminada toda una poética del espacio que puede articularse con la noción de *paradigma* indicada en *Arquitectura...*, donde la etimología en griego antiguo devuelve el concepto como ‘modelo arquitectónico’. Allí, “el saber se traza por las líneas de un espacio que hoy es así y mañana asá, de modo que el sujeto está y no está y no hace pie en un lugar porque es el mismo lugar el que no está ahí” (*La arquitectura* 30). En esta línea, el escritor con táctica sintáctica será aquel que “siempre podrá cumplir más de una peripecia en un mismo lugar; inmóvil o fijo en su sitio, pero todo el tiempo fuera de sí” (*Ensayos* 36). Hemos visto que Zettel introducía de entrada una puesta en crisis del adentro y del afuera al colocar en los ‘umbrales’ del texto el epígrafe apócrifo sobre la

5. Literatura que es “la práctica del cuchilleo de dos en un palacio” (Libertella, *La librería* 43) o “diálogo imposible de espectros transitorios” (Di Paola 73).

soberbia del aforismo, que se replicaba temáticamente al final del texto en otro 'afuera', ahora no enunciado por un apócrifo sino en las palabras liminares del autor.

Otro movimiento similar ocurre con *El lugar que no está ahí*, título de un libro publicado en 2006, que aparece como frase en *La arquitectura*, para volver a sumergirse en uno de los fragmentos. Cuestión de *dispositio*: traslado desde paratexto a cuerpo textual, de supuesto 'afuera' a supuesto 'adentro', en un encontronazo que confunde las categorías y las vuelve inoperantes en cierto sentido a la vez que propicia otros donde es la misma distinción dicotómica adentro / afuera la que se pone en cuestión. Esta puesta en acto del tembladeral que desarticula la lógica del adentro-afuera aparece también explicitada: "... la línea, naturaleza y fundamento de la arquitectura. / ¿Cómo determinar en ella un adentro y un afuera? / ¿Cuál es el lado derecho y cuál el izquierdo? (59). Encontramos un 'negativo' de este movimiento en el caso que ya hemos revisado del autor que narra en primera persona en *Arquitectura...* y vuelve en *Zettel* con la misma cantinela pero atribuida a un chino inédito. Esta vertiente del adentro-afuera permite pensar no solo en los umbrales del texto en sí, o de los diversos textos puestos en constelación, sino también de una indiscernibilidad en la escritura de aquello que es ficción y de aquello que es la vida. Que la experiencia personal pase de la primera persona en *Arquitectura...* a la tercera casi anónima en *Zettel* no se trata solo de una reescritura de táctica sintáctica, sino también de otra cuestión que Libertella detecta y repite en distintos contextos: tener que hacer pasar la propia verdad como mentira para que ingrese en la obra.

Uno de los primeros papelitos contrapone soporte a ornato. Más adelante, se dirá que un ring de boxeo es un cuadrilátero que crea un espacio cerrado, donde aquellas sogas que parecen decorado y apenas separan adentro y afuera (ornato / afuera) acaban por organizar un mundo de relaciones más sólido que cualquier pared (soporte / adentro). Lógica que no solo invierte los términos cotidianos (para Libertella el ornato, por ejemplo el peinado moderno de una mujer, puede ser más elocuente que el Congreso de la Nación), sino que los trastorna al añadir al par dicotómico la ubicuidad absoluta de una quinta dimensión, la de la fachada virtual de la arquitectura, algo que está y no está y que lleva a preguntarse si la presencia de esa quinta dimensión hace que un libro sea o no literario. Tensión adentro / afuera que le pone la traba al mercado que hace de la literatura los campos de Treblinka. Dimensión exótica, sinies- tra en la estructura familiar del edificio, pero que la justifica, define y realiza, detiene su derrumbe. Dimensión desconocida, dirá en otro lado, como el *aparecido* en literatura: no algo del futuro, sino de cuerpo presente, que no se deja leer y crea diferencia. ¿Como "el eco de un sonido que jamás se produjo" (*Zettel* 21)? Así se arriesga el autor a afirmar que puede ser la literatura.

“¿Qué ‘dice’ una obra literaria? ¿Qué comunica?”, se pregunta Walter Benjamin. “Muy poco a aquel que la comprende. Su razón de ser fundamental no es la comunicación ni la afirmación” (“La tarea” 128). *Zettel* pone en acto de uno de los bastiones de la poética libertelliana: *no comunicar, transmitir*, en el fraseo que se juega en fragmentos, citas propias depuradas, trabajo de orfebre patológico que cala la literatura hasta el hueso en un decir entendido como algo que no viene de frente, que no es apodíctico, que no quiere seducir y por eso no argumenta, algo que “hecho de brevedades, jamás caerá en la despreciable soberbia del aforismo” (*Zettel* 64). *Zettel*: uno de los espacios de encuentro posibles de aquella comunidad leer = escribir “a la que todos llegan misteriosamente, y donde se produce la sorpresa, ese revés de la comunicación que tanto anuncian el gesto y la señal de humo como la fecha y el dardo verbal lanzado al vacío. Señas, gestos; jaculatorias, destellos” (60). ¿La literatura será, también, eso? ¿La creación de espacios huidizos, arena entre los dedos, madrigueras imperiales que en días de mucho calor y alta densidad atmosférica pueden parecer un espejismo?

Como escribe López, la escritura del injerto trastorna la lectura sucesiva del sintagma y fuerza a leer en el paradigma aquellos trozos escriturarios que migran por los distintos textos en forma de fragmentos, citas, reescrituras (“Insistencias”). En este sentido, *Zettel* se exhibe como un atlas mnemosyne (López, “En la huella”). El mecanismo de la cita intercala algo ajeno al cuerpo textual, lo secciona e interrumpe, trascendiendo la dimensión de la mera intertextualidad y poniendo en juego una temporalidad diferente en la que perviven textos del pasado. Como afirma Benjamin, “la idea de la vida y de la supervivencia de las obras debe entenderse con un rigor totalmente exento de metáforas” (“La tarea” 130). En esta modalidad que deshace el juego genealógico de las apropiaciones y de las autorías el lector debe leer como un ciego “cuyas destrezas no solo se detienen en los vaivenes de lo escrito sino también en las formas del tacto para poder percibir el espesor y el relieve de esas constelaciones de palabras y trazos que invitan a cerrar los ojos” (“Insistencias” 5). Otra de las cantinelas libertellianas es que ‘el ojo que ve ve que todo lo aburre’, por eso es mejor ‘cerrar los ojos y divertirse en lo oscuro’, una contra-ofensiva al imperialismo de la luz: “La luz se oculta, allí reside su carácter maligno. La luz borra sus huellas; invisible, hace visible; garantiza el conocimiento directo y asegura la presencia plena, mientras que se retiene a sí misma en lo indirecto y se suprime como presencia. La claridad: la no luz de la luz; el no ver del ver” (Blanchot 16).

Como leímos en una de las primeras citas de este trabajo, “la humedad de un texto, mal que mal, puede solucionarse. Pero si hay algo destructor es la luz del sol. Un texto quemado es un texto perdido” (*La librería* 14). La táctica de Libertella que recupera el tacto de una lectura a oscuras apuesta no a anular la posibilidad de pensar, sino

a pensar otra cosa por fuera de la *doxa*. Si el lenguaje está hecho para obedecer y que se obedezca y se recibe como un mandato, si no es la vida sino que da órdenes a la vida (Deleuze y Guattari), el movimiento libertelliano quizá recupera algo de esta vida destilada en el renunciar al vínculo sacramentado entre el hombre y el lenguaje y proponer, en cambio, una elipsis, círculo con centro desplazado, duplicado, diseminado, “círculo fallido del querer decir y de la forma, que ya no es ni habla plena, ni forma homogénea, sino más y menos que eso. Es un acontecimiento y no tiene lugar” (Antelo 53). Aquí, para leer, como con los grafismos *show-low*, es necesario retroceder unos pasos y entrecestrar los ojos. ¿La crítica también sería, entonces, como aseguraba Benjamin, cuestión de justa distancia? En el destilado de *Zettel* el agua se ha filtrado y deshizo parte de los volúmenes, es preciso un tratamiento distinto para recuperarlos. *Zettel* tiene algo flotante, “algo de blando y difícil de atrapar, como si fueran peces, pequeños: pequeños seres lunáticos” (*La librería* 13-14), algo húmedo, como los mapas de ruta de *El lugar*, con sus hilos de palabras borrados por las botellas derramadas de aguardiente que generan pliegues y repliegues que se vuelven sensibles no a la vista, sino al tacto. ¿Igualmente flotantes el escritor, el lector, así de escurridizo su encuentro? El que lidia con estos textos lo hace atravesado “por la lenta biografía de las pasiones de cada cual” (32), robot o golem omnívoro lleno de apetitos y curiosidad, pero también se desfigura. En este espacio tan preciso como incierto, la lectura es el desencuentro en que “sin cuerpo, cambiamos de caparazón al leer, el otro lado de la cinta de escribir” (Di Paola 73).

De haber una constante en la obra de Libertella, podría hallarse en el movimiento, movimiento de la escritura y movimiento de la lectura donde una anécdota puede signar algo sobre ese ¿objeto? ¿sujeto? esquivo que es la literatura:

De oeste a este o de norte a sur, fuimos y vinimos en un tablero de ajedrez que nos dislocaba: cinco veces cruzamos la ciudad de Brujas en una misma tarde. De la libertad absoluta a la trampa había un solo paso. Desde entonces aprendí que la literatura es ese ir y venir sobre una huella que nadie eligió. Como el alcohólico o el jugador de juegos de azar, tal vez el escritor sólo escribe por escribir. (*El lugar* 16)

Entre reescrituras fantasmales, aparecidos y dimensiones ubicuas, en literatura todo se hace arena entre los dedos. Pero arena de verdad, como esa que pisan los camellos, la que escribe Lamborghini, y que Libertella y Straface solían repetir en el bar Varela Varelita, porque “las cosas familiares posiblemente nada tengan que ver con la literatura, aunque sean toda ella” (57). *Zettel* ya no arma relatos pero, como afirma Estrin, de ese modo es cada vez más específicamente literario en esa obra que se vuelve “biología, revoltijo de vida, trájín, ir y venir de frases propias” (11). El autor, que “habla desde ningún lugar

intelectual porque simplemente tachó el centro”, instala, en ese mismo movimiento, “la posibilidad de una nueva lírica o la recuperación de la lírica, a secas” (*Zettel* 50-51). En la obra que comienza como un proyecto y termina con una pregunta y una proyección, ¿es casual que la numeración llegue hasta el nueve? ¿No se cuenta del uno al diez? Quizá sea otra jaculatoria de esta escritura que, royéndose hasta los huesos de cara a la muerte, no quiere dejar de contar. Como el alcohólico que toma por tomar, quizá el escritor escriba, siga escribiendo, porque sí.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor. "El ensayo como forma". *Notas sobre literatura. Obra completa, 11*. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003. Impreso.
- Aira, César. "Sin título". *El efecto Libertella*. Comp. Marcelo Damiani. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010. Impreso.
- Antelo, Raúl. "Teoría de la caverna. Los restos de un futuro que vuelve". *El efecto Libertella*. Comp. Marcelo Damiani. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Dirección única*. Trads. Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar. Madrid: Alfaguara, 1987. Impreso.
- . "La tarea del traductor". *Angelus Novus*. Trad. H. A. Murena. Edhasa: Barcelona, 1971. Impreso.
- Blanchot, Maurice. *La ausencia del libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Sin datos del traductor. Buenos Aires: Ediciones Caldén, 1973. Web. 13 de enero de 2014. <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2011/la_auLibro.pdf>
- Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979. Impreso.
- Deleuze, Gilles, y Guattari, Felix. "20 de noviembre de 1923". *Mil Mesetas*. Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2004. Impreso.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Trad. José Martí Arancibia. Madrid: Editorial Fundamentos, 1997. Impreso.
- . "La ley del género". *Glyph*, nº7. Baltimore: Johns Hopkins University Press. Trad. de Ariel Schettini para la cátedra de Teoría y Análisis Literario 'C', 1980. Impreso.
- Di Paola, Jorge. *Minga!*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1987. Impreso.
- Kohan, Martin. "La pasión hermética del crítico a destiempo". *El efecto Libertella*. Comp. Marcelo Damiani. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010. Impreso.
- Lacoue-Labarthe, Philippe, y Nancy, Jean-Luc. "El fragmento". *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Trad. Laura Carugati y Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. Impreso.
- Lamborghini, Osvaldo. *Novelas y cuentos I*. Buenos Aires: Mondadori, 2010. Impreso.
- . *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004. Impreso.
- Libertella, Héctor. *El lugar que no está ahí*. Buenos Aires: Losada, 2006. Impreso.
- . *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990. Impreso.
- . *La arquitectura del fantasma. Una autobiografía*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006. Impreso.
- . *La librería argentina*. Córdoba: Alción, 2003. Impreso.
- . *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993. Impreso.
- . *Zettel*. Buenos Aires: Letra Nómada, 2008. Impreso.

- López, Silvana. "En la huella y el rastro de un hiperbóreo". *Jornadas Libertella/Lamborghini* (2013): sin pág. Material digital facilitado por Silvana López.
- . "Héctor Libertella reabre *La librería argentina*". *Revista Landa* 1.2 (2013): 319-338. Web. 19 de octubre de 2014. < <http://es.scribd.com/doc/204079188/Silvana-Lopez-Sobre-La-Libreria#scribd>>
- . "Insistencias y deslizamientos en la escritura de Héctor Libertella". *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius* (2012): 1-5. Web. 19 de octubre de 2014. < <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/30030>>
- . "Libertella escribe y reescribe el viaje de Magallanes". *Anclajes* XVI.2 (2012): 39-58. Web. 19 de octubre de 2014. < <http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/article/viewArticle/108>>
- Prado, Esteban. *Héctor Libertella, un maestro de lecto-escritura: un recorrido*. Mar del Plata: Puente Aéreo, 2014. Impreso.
- Strafacce, Ricardo. "Arena de verdad". *El efecto Libertella*. Comp. Marcelo Damiani. Rosario: Beatriz Viterbo, 2010. Impreso.

LAS VOCES DE LA RESISTENCIA: UNA LECTURA SOBRE TRES CUENTOS FUENMAYORIANOS

VOICES OF RESISTANCE: A READING OF THREE SHORT STORIES FROM FUENMAYOR

GINA VILLAMIZAR*

Youngstown State University, Estados Unidos

Fecha de recepción: 24 de febrero de 2015

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2015

Fecha de modificación: 22 de mayo de 2015

RESUMEN

Este artículo examina los personajes principales de tres cuentos de la colección *La muerte en la calle* (1967), de José Félix Fuenmayor: "Utria se destapa", "Con el doctor afuera" y "La muerte en la calle". Este análisis se propone ilustrar cómo el lenguaje de sujetos campesinos y marginales se constituye en una herramienta propicia no solo para registrar las tensiones ideológicas entre dos visiones de mundo, la urbana y la campesina, sino también para efectuar simbólicamente una resistencia frente al dominio cultural urbano.

PALABRAS CLAVE: Modernidad, transculturación fallida, cosmovisión campesina, experiencia urbana, lenguaje.

ABSTRACT

This article examines the main characters in three stories in the collection *La muerte en la calle* (1967), by José Félix Fuenmayor: "Utria se destapa", "Con el doctor afuera" y "La muerte en la calle". This analysis suggests that the language of peasants and marginalized individuals constitutes an important tool not only to capture the ideological tensions between two world views, the urban and the rural one, but also to symbolically resist the pressure and control of the urban society.

KEY WORDS: Modernity, failed transculturation, rural world view, urban experience, language.

* gvillamizar@ysu.edu. Doctora en Lenguas Hispánicas y Literatura. University of Pittsburgh.

La colección de cuentos *La muerte en la calle*, publicada póstumamente en 1967, es la obra de José Félix Fuenmayor que más resonancia ha tenido en el ámbito literario colombiano. Sus años de escritura transcurrieron entre 1944 y 1966. Este fue un momento de gran esplendor para los participantes de El Grupo de Barranquilla. Esta colección se insertó en la intensa y productiva actividad literaria de la época. Para el investigador Jacques Gilard, “estos relatos se nutren básicamente en realidades locales, marcadamente folklóricas” (39). Esta propensión obliga a repensar cómo eran estas realidades locales cuando Fuenmayor decidió plasmarlas para el lector moderno. Hay una leve sugerencia sobre el estado en que se encontraba la vida local a partir de los focos temáticos que se desarrollan en la mayoría de estos cuentos: “... el final del modo de vida tradicional, el proceso de modernización, la formación de una realidad urbana” (Gilard 39).

En la década del cincuenta, Barranquilla había pasado de ser la aldea que era a fines del siglo XIX a convertirse en el principal centro urbano y cosmopolita del país. No sorprende que Fuenmayor, al ser parte orgánica de este proceso de transición, haya propagado en los cuentos pertenecientes a esta colección un tono nostálgico y melancólico. En ellos, el autor presenta a personajes campesinos y a trabajadores humildes que exponen una conflictiva relación con su entorno. El escritor caribeño se apoya en creencias populares, en costumbres tradicionales y hasta en el humor para hacer evidente la perspectiva que tienen los representantes autóctonos de esta localidad sobre las nuevas dinámicas de la sociedad. Si adoptamos la apreciación que los críticos más importantes de la obra fuenmayoriana han arrojado sobre esta colección, es decir, Fuenmayor les da voz a aquellos personajes que no la habían tenido antes en el ámbito literario nacional¹; podríamos considerar, entonces, que el lenguaje en este contexto se convierte en una poderosa herramienta de enfrentamiento a la cruda realidad². Al inclinarse por personajes protagonistas que se caracterizan por su discurso jocoso y al basar su narración en la propuesta de la oralidad, Fuenmayor está planteando mucho más que una simple recreación de un sector tradicional de la sociedad. Esta es una conducta estratégica que le permite dar no solo una visión crítica de un medio que es hostil, sino también exponer el desajuste que han ocasionado las nuevas formas de producción cultural. El triste final de sus personajes señala su desplazamiento, mientras que su lenguaje —con toda la carga cultural que esto implica— se convierte en el medio propicio para registrar simbólicamente su lucha frente al dominio cultural hegemónico imperante. Un ejemplo indicado para entender mejor esta postura es el cuento “Utria se destapa”.

1. Entre ellos: Albio Martínez, Jacques Gilard y Ramón Illán Bacca.

2. Paralelamente, estos críticos de la obra fuenmayoriana han señalado que estos cuentos pueden ser considerados como una defensa de la literatura creativa, singular, refrescante y portadora de los caracteres identitarios del ser Caribe

Utria es un campesino trastornado por su experiencia urbana, lo que hace que intente cambiar su forma de ser y, principalmente, su manera de hablar. Este jornalero solía trasladarse de la finca, su lugar de origen, hacia al pueblo y, de allí, a la ciudad para cumplir con las tareas establecidas por su patrón, el señor Manuel. De entrada notamos un malestar latente en este personaje cada vez que se acerca a la ciudad, ya que evita, a toda costa, ser reconocido como campesino: “La cosa es que no me gusta pasar con machete por la ciudad para que del porrazo la gente me calcule hombre de monte” (65). La misma situación se repite cada vez que se acerca su ingreso a la urbe:

Se apretaba el machete al costado derecho, la empuñadura contra las costillas, la punta hacia el suelo. El que me venga delante no me importa, porque atrás no tiene ojo que vea. Al que me siga por la espalda lo obligo a fijarse más que la lechuga. Cualquiera que me alcance por la izquierda tendrá que agacharse para reparar entre pierna y pierna cuando las abro. Pero de la parte derecha la hoja brilla y llama la atención. (81)

Este personaje sufre por su condición de jornalero, se avergüenza de su ocupación, de su origen y de su léxico. En él vemos el efecto de lo que Ángel Rama considera “el influjo de metrópolis externas” (41). Esta influencia impacta de manera negativa al campesino, quien paulatinamente va revelando una relación conflictiva con el mundo urbano. Paralelamente, Utria manifiesta un resentimiento hacia su patrón, el señor Manuel. Este personaje encarna a la sociedad burguesa desplegada por la ciudad, la cual había logrado ejercer un dominio económico y cultural sobre el campesinado³. Utria elabora, constantemente, reflexiones críticas y reproches que nunca llegan a los oídos de su jefe: “déjeme caminar, señor Manuel, que yo sí podría decirle que sentarse es bueno pero no tanto como usted en su escritorio” (70).

La imposibilidad de expresar sus pensamientos genera en Utria una gran tensión que caracteriza el tono narrativo del cuento. Esta tensión aumenta a medida que el campesino se introduce en la comunidad urbana. Utria padece al tener que alejarse de su población, todavía rural y donde los efectos del progreso industrial no han llegado aún⁴, para exponerse directamente a la influencia de la gran metrópoli. Su presencia en este lugar lo expone a nuevas costumbres, a nuevas regulaciones y a un lenguaje propio

3. Para la mitad del siglo xx, la burguesía se había constituido como la clase dominante en la ciudad, propietaria de los medios de producción y a la que pertenecían los industriales, los hombres de negocio, los banqueros y los profesionales, entre otros.

4. El contexto narrativo sugiere que el dominio burgués está centrado, principalmente, en la ciudad. La urbe, en su proceso de expansión, había comenzado a trastocar, muy lentamente, la dinámica de las periferias. En “Utria se destapa”, la periferia se concentra en el sector rural, donde habita el campesinado de esta región caribeña.

de una sociedad burguesa. En este contexto, Utria se da cuenta de que el lenguaje de la ciudad letrada es una herramienta poderosa que otorga autoridad y sabiduría, de ahí que intente capturar su riqueza lingüística. Los sábados, días en los que Utria trabaja en el jardín de Don Manuel, escucha las tertulias que sostiene el patrón con sus amigos. A sus oídos llegan expresiones y vocabulario de los cuales comienza a apropiarse, aunque de manera distorsionada: "... desarticuladas por el viento y la resonancia de otras voces, caían deformadas en su imaginación, y poco se le alcanza de su significado: eran de todos modos los vocablos finos de su adorno" (82). El "aprehender" el abundante bagaje lingüístico lo hace sentir como un sujeto renovado e incluso como un individuo superior a los otros de su clase. Para Utria, aquellos campesinos de la finca tienen una desventaja que se demuestra en su incapacidad para acceder al lenguaje metropolitano.

Poco a poco, Utria trata de incorporar y hacer uso de su nuevo léxico, buscando la oportunidad de demostrarles a sus patrones que él ya está a su altura porque domina su mismo universo cultural. Este nuevo conocimiento le sirve, también, para sus conquistas amorosas. Así aparece Martina, una campesina que vive en los alrededores del pueblo y a quien pretende conquistar con su lenguaje exquisito: "... lo que le miro no es la Lucusta, que no tiene, sino la Penélope, para cuando esté casada" (72). Esta historia de amor, sin embargo, es truncada ya que Utria es obligado a permanecer en la ciudad. Su patrón y su mujer, como típica pareja burguesa, deciden vender la finca de su propiedad y emprender un viaje a París. En consecuencia, Utria debe permanecer en la casa de sus patrones para encargarse de su cuidado y seguridad. A su vez, el señor Manuel no le da permiso al campesino para retornar al pueblo y así buscar sus artículos de uso personal. Este acontecimiento incrementa el resentimiento que Utria profesa por su patrón y su trato injusto. Utria está decidido a afrontar a su jefe, apoyado, por supuesto, en los vocablos aprehendidos en la ciudad letrada. No obstante, el campesino fracasa al ser incapaz de ejecutar su plan. Su inhabilidad pone en evidencia su desventaja con relación a las estructuras de poder establecidas en la sociedad burguesa: "... no me importa, señor Manuel, que no me puso ocasión para colocarle unos vocablos finos, porque usted nunca me reconoce el derecho" (76). El razonamiento de Utria ilustra la naturaleza represiva de este tipo de sociedad, la cual silenciaba las voces de aquellos individuos que no formaban parte activa de la vida urbana.

Al permanecer en casa del señor Manuel, Utria inicia su enfrentamiento con la ciudad moderna. La presencia masiva de ciudadanos genera un malestar que se puede percibir en el tono narrativo: "... al principio era poca gente con quien se iba cruzando, y los vocablos finos insinuaban débilmente su presentación. A medida que adelantaba hacia el barrio comercial, como encontraba más animado el tránsito, los

vocablos finos aumentaban su presión. Utria los contenía” (77). Estos vocablos, en realidad, no son para nada finos; son deformaciones elaboradas por el propio Utria quien, al capturar las palabras en el aire y al desconocer su significado, quiere apropiárselas y ponerlas en uso en el contexto de la cultura dominante. Utria tiene, efectivamente, “la lucusta enroscada como patoco” (77).

Luego de transitar las calles superpobladas, el jornalero llega, finalmente, a la oficina de su patrón, puesto que allí otros empleados le otorgarían el pago por su servicio. Inmediatamente se advierte la hostilidad con la que es recibido: “... entiendo que usted es Utria, ¿no? Diga pues cuánto necesita para ropa, etc. Y si quiere que el jornal se le pague por semanas o quincenas. Le aconsejo por meses para que nos ahorre sus visitas” (78). Frente a estos individuos, Utria quiere parecer un sujeto culto, sin percatarse de que sus vocablos, transformados y descontextualizados, solo provocan burla y rechazo en quienes lo rodean: “... le estoy reparando la quincena y el mes que me los pone sendamente con semana. Indilgue el século, si es de su doctrina; no catime el siquiséculo y desifique hasta la cumérica que aquí se la coloco, y vamos a la pulémica y échele” (88).

Además de provocar risa y estupor entre los trabajadores de aquella oficina, Utria es considerado loco. Esta frustrante situación hace que el campesino se marche acongojado del lugar y con deseos inmensos de gritar al mundo todo su conocimiento verbal. Así lo hace, de hecho:

Al salir de la oficina, inexplicablemente desvió Utria su camino habitual de regreso a la casa del señor Manuel ... Este cambio de dirección lo condujo a lugares de la ciudad para él hasta entonces desconocidos ... contempló a sus pies la plaza principal ... y los proveedores de frutas estancados con sus carretillas; y las vendedoras de dulces sentadas con su *chaza* sobre las piernas; y los consumidores sedientos hambreados; y los ciudadanos sin oficio y aburridos, echados en el suelo ... ante aquel gran auditorio, la tensión de Utria alcanzó al máximo ... los vocablos finos lo urgieron en tremenda oratoria. (80)

El final del cuento sugiere que el campesino interrumpe la dinámica de la comunidad que se encontraba en la plaza, para exhibirle su riqueza lingüística. Pese a esto, para aquella audiencia, el espectáculo de Utria no corresponde al modo de interacción representativo de este medio. Su conducta y su apropiación errada del lenguaje metropolitano lo exponen como un individuo desfasado y en contramarcha del modelo cultural dominante: “... ¡allí está uno nuevo!”, exclamaban algunos, indicando el estado de locura del campesino.

Más que calificar a Utria como un individuo loco, en él encontramos un panorama de cómo es y cómo se comporta esta masa urbana desplegada por la ciudad. Notemos que, para este jornalero, aquellos ciudadanos son “aburridos”, están “sin oficio” y “echados en

el suelo”, además de ser “consumidores sedientos hambreados”. Utria arroja una visión de una sociedad materialista, acítica, abúlica y sometida a la vida moderna. Esto hace que el campesino tenga una experiencia hostil en la ciudad. Percibe su incompatibilidad con el medio a medida que se introduce y recorre espacios desconocidos para él. La dinámica de esta sociedad altera todos los niveles sensoriales del campesino, quien cree encontrar en el lenguaje metropolitano no solo una posibilidad de insertarse en esta sociedad, sino también un mecanismo de defensa ante la presión que ejerce sobre él la urbe moderna. El sugerente título del cuento indica cómo Utria “se destapó” al final de la narración, ante una comunidad incapaz de aceptar su presencia y su conducta. El campesino, sin embargo, no se da cuenta de que el discurso que emplea carece de sentido. La apropiación errada del lenguaje metropolitano es insuficiente para su desenvolvimiento efectivo dentro este escenario, lo que confirma su inadecuación a la vida urbana.

A primera vista, Utria parecería ser un ejemplo perfecto de un sujeto transculturado, siguiendo la postulación de Rama en que una cultura local ha entrado en contacto con otra metropolitana⁵. En un principio, notamos que este personaje recibe las influencias de la metrópoli en un momento de crecimiento demográfico y en el cual la ciudad se encuentra en proceso de expansión. El jornalero, al soportar el impacto cultural de esta sociedad, considera que debe estar a su altura. De ahí que sufre cambios drásticos en su personalidad y en su forma de hablar, rechazando particularidades provenientes de su condición campesina. Un ejemplo de lo anterior ocurre cuando Utria se topa con un amigo jornalero en plena plaza de la ciudad; Utria lo ignora cuando este lo saluda: “... descarado con el machete, será porque todo para él es monte y no sabe el respeto de la persona” (73). Pese a su disposición, Utria no hace una buena apropiación ni del lenguaje ni de los hábitos de la comunidad urbana; por el contrario, los invierte y los desarticula. Esta postura hace que el proceso de transculturación se quiebre, ya que no se produce una retención coherente de los modos culturales metropolitanos. Elizabeth Monestarios ha señalado, con respecto a la noción de transculturación propuesta por

5. Ángel Rama, interesado en describir la manera en la que se producen los intercambios culturales en América Latina, en el contexto de la modernización, se apoyó en las premisas expuestas por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en *contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1947), para llegar a su noción de transculturación. Ortiz se interesó, principalmente, en describir y analizar los intercambios económicos y comerciales de Cuba, con relación a los Estados Unidos. Rama recupera estas ideas para trasladar el concepto de transculturación hacia el plano cultural, describiéndolo como el momento de contacto entre una cultura metropolitana y una periférica o tradicional. En este contacto, las culturas nativas están en la facultad de transformar la influencia de las sociedades metropolitanas y adaptarla a la propia. Lo anterior se da, no anulando los valores y la idiosincrasia de la comunidad receptora, sino que esta, en su capacidad creativa, hace una reestructuración de su cultura, producto de la interacción entre la propia herencia particular y la contribución externa. Para más información, revisar el trabajo de Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) y su ensayo publicado en *The Latin American Cultural Studies Reader* (2004): “Literature and Culture”.

Rama, que lo que su análisis “does not consider is that even if these cultural agents may be active at the moment of intercourse, they are certainly not active in an equal manner nor they hold similar positions of power” (106).

Queda claro que, aunque Utria esté activamente dispuesto a acceder al lenguaje y a las costumbres metropolitanas, fracasa en el proceso de apropiación y adaptación de estas particularidades, puesto que no comparte la misma jerarquía de sus patrones. El lenguaje de la ciudad letrada es un instrumento de poder controlado fundamentalmente por las grandes élites de esta sociedad. A este respecto, la especialista en la obra fuenmayoriana María José Bustos, ha comentado:

... en este cuento la posibilidad de la palabra se encuentra íntimamente relacionada con la posibilidad de ejercer poder ... todo el cuento, con una alta carga de humorismo, presenta el absurdo intento de Utria de hacerse cargo de un lenguaje que él intuye como el arma de poder, ya que al lograr el dominio del lenguaje de los señores es compartir parte del poder que ejercen sobre él y su vida. (Bustos 182)

No obstante, Utria es consciente de la disparidad que existe entre él y sus patrones. Cada vez que intenta poner en uso su nuevo vocabulario, su patrona vocifera “cállate animal” (82), mientras que el señor Manuel exclama: “Utria te estás volviendo loco” (82). El mismo campesino reflexiona en torno a la desigual relación de poder que mantiene con el señor Manuel, quien no le da ocasión para escuchar sus “vocablos finos”, puesto que simplemente no le reconoce ese derecho. Su reflexión deja ver una jerarquía dominante y un proceso de adquisición cultural desigual, en el que una parte de la estructura local ha sido atiborrada por el fenómeno metropolitano. Pese a esto, el hecho de que Utria fracase en la captación del lenguaje urbano indica que en él se ha dado un proceso de transculturación fallido. Este desenlace sugiere que “cualquier proceso dado de transculturación puede entenderse, también, no como un camino hacia el sentido, sino como un camino hacia la indagación aporética, que es la destrucción del sentido” (Moreiras 216). En este cuento no se da una nueva construcción aplicable en los procesos de intercambio cultural. Por el contrario, se da una destrucción a partir de la deformación del lenguaje metropolitano. Es justamente aquí donde encontramos un enfrentamiento directo con la fuerza avasalladora de la modernización y que Fuenmayor confronta a través de su personaje protagonista.

El registro simbólico de la lucha que Utria efectúa a partir del lenguaje comienza con una desintegración de la potencia discursiva del modelo cultural dominante. Fuenmayor encara el lenguaje hegemónico de la ciudad letrada y lo ridiculiza a través de la ineficacia verbal del jornalero. Para combatir este dominio, se apoya en

la sabiduría y en la cosmovisión del campesinado, las cuales funcionan en la narración como mecanismos de subversión que desafían la supremacía urbana preponderante. El universo cultural del campesino se impone y le hace frente a una cruda y hostil realidad. Veamos el siguiente fragmento donde Utria metaforiza las correspondencias entre el reino animal y el reino vegetal:

El señor Manuel dice que ella es reina del jardín de reino vegetal y dice que también hay, aparte reino animal con su rey león. No tan aparte, señor Manuel. La patilla camina como caracol; el bejuco trepa como culebra; el cadillo se agarra como garrapata; el girasol se va dando vuelta para no perder de vista al sol; hay hojitas que se duermen al anochecer y se despiertan al amanecer como los pajarritos; la bonga echa a volar sus semillas como mariposas; y hasta hay flores que dicen que son del masculino y llaman a los bichitos del aire para que les lleven sus cositas a las flores que dicen que son del femenino. (87)

Esta cavilación demuestra cómo Utria se afirma en su propio lenguaje y en las imágenes inherentes a su mundo de referencias, donde sí logra desafiar la erudición metropolitana y alcanza a posicionarse como un hombre ilustrado. Paralelamente, Utria es capaz de subsistir sin la regulación de artefactos indispensables para la vida moderna. Cuando los patrones de Utria deciden marcharse a Europa, una de las primeras tareas que le endilgan al jornalero es la de despertarlos muy temprano por la mañana: “A las cinco Utria llamó con los nudillos a la puerta. El reloj del señor Manuel debía estar bien porque los toques de Utria coincidieron con el sonar del despertador” (89). Sin tener necesidad de poseer dispositivos como alarmas y relojes mecánicos, Utria se afianza en su relación con la naturaleza. Las máquinas, pese a haber alterado la noción temporal y espacial del sujeto, tropiezan con la sabiduría campesina que se resiste a ser desplazada. Esta postura le permite a Utria, por un lado, soportar la presión de la sociedad moderna y, por otro, le concede una autoridad que las dinámicas urbanas le habían negado.

Fuenmayor efectúa un ejercicio interesante con Utria. La postura ambivalente del campesino pareciera indicar su sometimiento a la experiencia urbana. No obstante, la hostilidad que padece en este escenario, así como la apropiación errada del lenguaje metropolitano y su afianzamiento en su propio universo cultural, son conductas estratégicas que revelan su enfrentamiento a la embestida de los modos de producción cultural que propone esta sociedad. Fuenmayor recurre con frecuencia a este tipo de personajes campesinos, capturando su capacidad discursiva, explorando las imágenes que circundan su ámbito y la relación que sostienen con su entorno y hasta consigo mismos, para concederles un espacio que perturbe el dominio al que son sometidos por parte de la metrópoli moderna.

En esta colección de cuentos Fuenmayor introduce a otro campesino que pareciera ser una antítesis de Utria. En el cuento “Con el doctor afuera”, tanto el personaje principal como el escenario narrativo se oponen de manera radical a “Utria se destapa”. En primer lugar, el protagonista campesino permanece anónimo a lo largo de la narración. Fuenmayor elabora aquí una estrategia discursiva con la que se propone presentar, a través de la experiencia rural de este jornalero, la perspectiva de toda una comunidad campesina. En este cuento se da un movimiento inverso al que vimos con anterioridad. El núcleo central de la narración ocurre en las inmediaciones de una finca, en el corazón del monte. Desde este lugar, un ordeñador recuerda con nostalgia a un antiguo patrón, a quien solían llamar el doctor (era en realidad un doctor en leyes), un sujeto ajeno a la vida provinciana y quien llegó a aquel lugar en las siguientes condiciones: “... ni biche ni verde para madurar, sino maduro para pudrirse” (23). Este cuento es, en su totalidad, una metaficción sobre el fenómeno de la memoria. Fuenmayor la metaforiza presentando la imagen de un saco. Para el campesino, este es el lugar hacia donde se dirigen y en el que se acumulan los recuerdos. Estos solo pueden ser recuperados cuando se experimenta un estímulo que los traiga de vuelta hacia el presente de los personajes. En este caso en particular, el estímulo que hace que el campesino recupere los recuerdos que tiene de aquel doctor es generado por un taburete que este le había regalado un poco antes de morir. Cada vez que este jornalero se sentaba en su taburete, no hacía sino recordar los eventos acaecidos en aquella finca y la relación que entabló con el sujeto urbano.

En la aproximación que Fuenmayor hace del lenguaje rural, no solo recrea la idiosincrasia campesina, sino que también trasciende sus categorías para situar a su personaje protagonista como un intelectual de la vida. Veamos el siguiente fragmento donde el ordeñador explica cómo funciona el saco (la memoria) y cómo se recuperan los recuerdos que allí yacen: “... no puedes sacar ninguna cosa que salga de ella sola sin que se le vengán pegadas las otras. Vamos a ver. Saca a manuelita. ¿Te salió sola?” (14). Este individuo, sin ser consciente de ello, está teorizando sobre los mecanismos de la memoria involuntaria. Marcel Proust, en el primer volumen de *À la recherche du temps perdu* (1913-1927), titulado *Du côté de chez Swann* (1913), recrea, a través del episodio de la magdalena, uno de los ejemplos más emblemáticos de la memoria involuntaria:

Al volver a casa, mi madre viendo que yo tenía frío, me propuso que me tomara, en contra de mi costumbre, una taza de té...Mandó mi madre por uno de esos bollos, cortos y abultados que llaman magdalenas...Me llevé a los labios unas cucharadas de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las miga del bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior.

Un placer delicioso me invadió, me aisló, sin noción de lo que lo causaba...Dejé de sentirme mediocre, contingente y mortal...Bebo un segundo trago que no me dice más que el primero; luego un tercero, que ya me dice un poco menos... Ya se ve claro que la verdad que yo busco no está en él, sino en mí. (26)

En este episodio, el personaje que experimenta estas sensaciones no se da cuenta de que está recuperando un momento del pasado. La magdalena es un detonante de los recuerdos que, en un principio, crean un estado de extrañeza y felicidad. El personaje intenta repetir la experiencia al beber un poco más del té que contiene trozos de la magdalena. El personaje pierde el encantamiento cuando reconoce que estas sensaciones se deben a la función de la memoria, que ha traído los recuerdos. En el caso del cuento fuenmayoriano, el campesino reconstruye la experiencia de un momento particular de su vida, a partir de la impresión que le produce la imagen de su taburete. Esta imagen desencadena la aparición inconsciente de sus recuerdos, creando un movimiento de vuelta hacia el pasado. A diferencia del caso proustiano, el campesino no experimenta una sensación de alegría o extrañeza. En su caso, la función de la memoria revela no solo nostalgia por la vida y muerte de aquel doctor, sino que expone, también, una tensión ideológica entre dos visiones de mundo: la urbana y la campesina.

Estos recuerdos, al permitir dar una vuelta rápida y repentina hacia el pasado⁶, dirigen la narración hacia distintos momentos en los cuales ambos personajes compartieron historias y experiencias de vida. Los diálogos que sostienen estos sujetos arrojan dos perspectivas abiertamente diferenciadas. Una de ellas expone ideas y reflexiones que surgen a partir de la correspondencia que el ordeñador ha entablado con el medio rural. Su postura ante la vida se desprende de la relación que ha efectuado con su realidad, con la naturaleza, con el mundo vegetal y el animal. Es por esto que su lenguaje responde a un universo cultural donde la vida en el campo tiene primacía:

Eso de cómo es una persona no se contestar bien contestado que es como a mí me gusta contestar. A mí pregúntenme por una vaca y ya estoy dando con las palabras que la pintan hasta mejor que un retrato. También un burro lo puedo explicar que lo reconocen en seguida solo o entre otros burros. Pero si es gente, después te salen con que como dijiste era equivocado, y es porque tú dices cómo lo viste pero no sabes cómo lo va a ver el otro; porque ni la gente está lo mismo siempre ni tampoco el que la ve está siempre lo mismo. (16)

Desde otra perspectiva, el doctor lleva consigo los valores y los hábitos de una sociedad urbana. Hay que aclarar que este señor “era un forastero que le compró la finca a Don

6. Técnica literaria conocida como *analepsis* o *flashback*.

Clodo y en ella se metió y de ella no salió más, hasta que le llegó su hora y lo sacaron del baúl” (16). Pese al tono cordial y afectuoso de estas conversaciones, se evidencia una tensión ideológica que se manifiesta fundamentalmente en la diferencia de clase y en la visión que cada uno de ellos tiene del mundo. El ordeñador, muy sutilmente, lo deja saber: “... el doctor se reía de lo que yo hablaba, siempre se estaba burlando, qué iba yo a hacer, tan bueno era el doctor. Y también yo lo excusaba porque él era hombre de ciudad, no comprendía el monte, y ya no iba a aprender” (23).

Mientras el doctor disfrutaba de la jocosidad discursiva del campesino, aquel jornalero desplegaba su sabiduría con autoridad, perfilándose como un sujeto ilustrado:

—Doctor —le dije—, el día es muy bonito pero la noche es linda también ...
—¿qué es esa letanía que me estás enjaretando? —dijo. —Mi letanía —dije yo— ... que de día puede uno ponerse a buscar a Dios, pero de noche hasta puede uno encontrarlo ... Pasa, doctor, que cuando uno aguanta las palabras que deben ser se va en palabras que no son. Lo que yo estaba por decirle es que nunca lo he visto meterse en la noche del monte ... Él seguía riéndose. —Lo que sucede —dijo— es que te gusta la noche porque eres animal nocturno. (25)

En ejemplos como el anterior descubrimos cómo la recuperación de los recuerdos se encarga de exteriorizar dos visiones de mundo que son opuestas. Es claro que, para el doctor, la conducta del campesino es graciosa, debido a su manera de hablar, a las reflexiones que hace y a las conclusiones a las que llega, ya que están pensadas todo el tiempo en función de la vida en el campo. El jornalero, por su parte, justifica constantemente la postura del doctor, precisamente por tratarse de un sujeto urbano, ajeno a las regulaciones rurales. Estos diálogos pintorescos y aparentemente amistosos revelan una tensión entre las distintas ideas y valores asociados a los hábitos de cada uno de estos personajes.

El ordeñador, a través de su sabiduría, efectúa una lucha que se propone contrarrestar la intromisión de los saberes y las prácticas metropolitanas. Para lograr este objetivo, el jornalero se sumerge en su experiencia rural, dotando a su discurso de una riqueza lingüística que da cuenta de su capacidad intelectual. La relación que sostiene con el medio y sus creencias regionales pretende obstaculizar la influencia de la agenda modernizadora. La conducta de su patrón, por su parte, revela que carece de la instrucción necesaria para subsistir en este medio. En efecto, el doctor funciona como un agente de la sociedad urbana, cuya fuerza expansiva había logrado ingresar a las intermediaciones del campo. Es sugerente que el ordeñador nos dé una imagen desfavorable de su patrón. Es un sujeto en estado de decadencia, indiferente ante el desmembramiento de su hogar e incapaz de ejecutar acciones efectivas para su vida.

Su condición pasiva y su aguda adicción al alcohol ocasionan su muerte. A lo largo del cuento, observamos que este personaje no solo carece de las herramientas indispensables para entablar una relación coherente con el monte, sino que también se niega a entablar este tipo de correspondencia. Fuenmayor busca resaltar, a partir de la interacción que existe entre ambos personajes, un choque cultural que hunde sus raíces en las distintas actitudes asociadas a las creencias y costumbres inherentes a las comunidades urbana y rural. Tanto la conducta del doctor como la del campesino señalan la desarmonía creada por las distintas visiones de mundo.

Este contacto señala, también, los tiempos de cambio para la vida campesina. La presencia del doctor sugiere que los límites entre la ciudad y el campo han empezado a acortarse, facilitando el acceso de modos de producción industrial que desplazan al campesinado. Esta coyuntura es visible luego de la muerte del doctor. Cuando este fallece, su mujer, quien recién llegaba de la ciudad, dispuso que la presencia del ordeñador no se requería más: "... despídalo en seguida. Ya estoy viendo que en esta finca hay más gente de la que se necesita" (29). El jornalero, a través de sus recuerdos, presenta la intromisión de saberes y conductas urbanas que ocasionaron el descenramiento del campesinado. El taburete desencadena la afluencia de imágenes que reposan en el saco, es decir, en la memoria. Una vez extraídas, revelan, por un lado, el estado de condena del medio rural y, por otro, la resistencia propuesta a partir las particularidades que se niegan a desaparecer.

El ordeñador de "Con el doctor afuera" comparte con Utria el don de la palabra. A través de su capacidad discursiva, ambos demuestran no solo su sabiduría, sino también una actitud combativa de desintegración del lenguaje metropolitano dominante, así como de los nuevos saberes y de las novedosas formas de producir cultura. Los dos son individuos que han sido perturbados, directa e indirectamente, por la experiencia urbana. En un caso se trata de un sujeto que encara la presión de la ciudad moderna y en el otro de la resistencia que se efectúa desde el campo ante el empuje de un proceso de modernización que desconoce las dinámicas del medio y que desaloja a sus pobladores. Esto obliga a que cada uno de estos personajes jornaleros se apropie de la correspondencia que existe entre ellos y su universo cultural, para así autorizar a su lenguaje, cargado de sabiduría, como herramienta de transgresión a la supremacía urbana.

Uno de los cuentos más representativos y quizás el más conocido de esta colección es "La muerte en la calle". Fuenmayor introduce como protagonista ya no a los campesinos de los cuentos analizados con anterioridad, sino a un mendigo que transita día a día la ciudad. Pese a esto, "La muerte en la calle" comparte con Utria y "Con el doctor afuera" la tematización del fenómeno de la marginalidad en un contexto

urbano. La visión que tenemos de los hábitos rurales y citadinos, así como de sus valores, opera desde la óptica que nos presentan los personajes principales de estas obras. Este cuento, en particular, se compone a través de un monólogo interior que sostiene el personaje mendigo⁷: "... a mí me ven pasar, como mudo, y la gente pensará que a mí no me gusta hablar; pero no es así, es lo contrario, porque yo siempre estoy hablando, hablando conmigo mismo" (57). La estructura narrativa nos sumerge en los pensamientos y en las impresiones que tiene este individuo sobre el medio y sobre el lugar que ocupa en este escenario⁸. El inicio del cuento perturba al lector, ya que el tono funesto del protagonista insinúa su condición crítica:

Hoy me ladró un perro. Fue hace poquito, cuatro o cinco o seis o siete cuerdas abajo. No que me ladrara propiamente ni que me quería morder, eso no. Se me venía acercando, alargando el cuerpo pero listo a recogerlo, el hocico estirado como hacen ellos cuando están recelosos pero quieren oler. Después se paró, echó para atrás sin darse vuelta, se sentó a aullar y ya no me miraba a mí sino para arriba. (55)

Solo hasta el final del cuento descubrimos que en realidad el mendigo habla en las últimas instancias de su vida. Pese a desconocer la extrañeza que percibe desde el inicio del cuento, emprende una reconstrucción de los distintos eventos acaecidos a lo largo de su historia. La evocación de estos momentos significa reavivar la experiencia que el mendigo tuvo en la ciudad. Al llegar casi al término de su existencia, reconoce que tanto la falta de valores como la vida masificada en esta ciudad produjeron su inadecuación y su consecuente exclusión del escenario urbano. En efecto, aquí, el desencuentro con la ciudad moderna, además de ser tematizado, moviliza el ímpetu narrativo del cuento. El lector es atrapado rápidamente por la impresión que produce el discurso del mendigo, no solo por tratarse de un sujeto que está llegando al término de su vida, sino también por la representación que hace del medio cruel en el que le tocó vivir. En este escenario, las dinámicas urbanas controlan los modos de producción cultural, en donde se da primacía al valor del dinero y a la clase social. La imagen que este mendigo arroja sobre esta ciudad es una que marginaliza a sujetos como él, negándole una oportunidad de supervivencia. Observemos el siguiente fragmento

7. James Joyce fue uno de los primeros escritores en experimentar con esta técnica narrativa, relacionada también con el *Stream of consciousness*, la cual consiste en hacer "written representation of a character inner thoughts, impressions and memories as if directly "overheard" without the apparent intervention of a summarizing and selective narrator" (179 The Oxford Dictionary of Literary Terms).

8. Fuenmayor fue uno de los primeros escritores latinoamericanos en experimentar con la técnica literaria del monólogo interior. Luego lo hizo Cortázar con su personaje Horacio Oliveira en *Rayuela* (1963), y más adelante Manuel Puig en su novela *La traición de Rita Hayworth* (1968).

donde el protagonista ilustra su padecimiento ante una colectividad que ejerce un maltrato tanto físico como psicológico:

Los muchachos con quienes yo me estoy cruzando son malos. Hablan sucio y feo. Y se fijan en uno, y le tiran piedras y le gritan apodos. Si es uno solo, yo sé que se hace el que no me ve, pero me está preparando y buscando la ocasión. Si son dos, o tres, o cuatro, o cinco mi peligro es mayor porque entonces se descaran, juntos pierden el miedo y cada uno quiere ganarles en maldad a los otros. (61)

El mendigo luce desprotegido ante la hostilidad del medio. Durante su proceso agónico, antes de su muerte, se cuestionaba aún por el acoso al que fue sometido por aquellos muchachos. Este sujeto marginal se presenta a sí mismo como un individuo sin malicia e inocente, en contraste con los moradores de esta zona urbana, cuya agresividad y persecución ocasionan su desplazamiento hacia la periferia de la ciudad, casi a la entrada del monte: "... en mi casa puede llover lo que quiera llover, y no me mojo ... y por allá no he visto a ningún muchacho" (63). Es interesante que el discurso del mendigo carezca de un tono rencoroso y vengativo o que demuestre de alguna manera su postura combativa frente al mal trato recibido por los residentes de la ciudad. Esta conducta genera en el lector aún más simpatía y pesadumbre por las desventuras de este sujeto. Su estrategia de supervivencia consiste en el distanciamiento de los valores y de las prácticas urbanas, ya que está consciente de que no son un modelo a seguir. Es por esto que se refugia en su propia identidad, en su honradez y en su decencia.

Este sujeto, pese a pedir limosna por la calle, es capaz de desprenderse de lo material, evidenciando que el valor del dinero no ocupa un espacio primordial en su vida, como sí lo es para la sociedad en la que transita diariamente. Un episodio memorable que ilustra esta idea se da cuando el mendigo recibe una gran limosna, con mucho más dinero de lo esperado: "... envolví el billete en un papelito y lo amarré al fondo de la mochila. Ahí está, desde entonces; para que cuando yo muera el que me recoja le encuentre y sea suyo" (58). Paralelamente, el mendigo concibe sus propios mecanismos de defensa, que pone en uso en el contexto de la cultura dominante:

Todo eso lo sé yo. Pero me defiendo. Y un modo es que no les huyo, y si me gritan, no es conmigo. Y tampoco les doy tiempo ni lugar para que me pongan algún apodo que se me quede pegado, porque nunca me ven achantado ni dando vueltas por esos sitios que hay donde se amontona gente, que unos vienen y van y se ve que están como en ocupaciones y diligencias; y otros parece que algún viento los hubiera tirado allí para nada o que creo que están esperando que el mismo viento que allí los echó les lleve algo, y no saben qué. Yo nunca estoy por esos sitios. (62)

La apreciación del mendigo, cuya voluntad es aparentemente descriptiva, contiene una crítica punzante hacia el tipo de relaciones que se concretan en la ciudad moderna. Los ciudadanos de esta urbe están demasiado ocupados como para detenerse y contemplar lo que ocurre a su alrededor. La visión de este sujeto proporciona una idea clara de la multitud que se agolpa, en un desplazamiento constante, con “ocupaciones” y “diligencias”, ignorando las particularidades y marginalizando a individuos como el mendigo alienado del ritmo urbano preponderante. Su presencia física y su conducta moral están en contramarcha de la dirección propuesta por esta sociedad. De ahí que luzca desorbitado y afectado por el repudio violento de los residentes de la urbe. Es por esto que busca, constantemente, estrategias que le permitan sobrevivir ante la crueldad del medio.

La postura estratégica de resistencia, expuesta a través de la evocación de los momentos conflictivos de la vida del mendigo, indica que es un individuo alienado de la comunidad urbana. Su muerte es también la muerte simbólica de los sujetos arrojados a la marginalidad por una sociedad agresiva, que desecha subjetividades que no se acoplan al compás del ritmo moderno burgués. Fuenmayor, sin embargo, pone en primer plano la voz marginalizada y, a través de ella, recrea la experiencia adversa en la ciudad. Esta inclinación pretende ocasionar, por un lado, solidaridad en el lector, quien padece junto al mendigo a lo largo de su agónica narración. Por otro lado, esta impresión no tiene otro fin que el de demostrar la oposición activa entre los miembros menos favorecidos por esta sociedad: el campesinado y los mendigos que día a día recorren la ciudad. No es extraño, entonces, que Fuenmayor se incline por este tipo de personajes en todos los cuentos pertenecientes a esta colección.

Entre estos, hay algunos campesinos que han sido impactados por el fenómeno de la migración, reubicados en un espacio ajeno a sus prácticas y sus hábitos. La inadecuación y las circunstancias conflictivas que encuentran dentro del escenario citadino señalan su falta de correspondencia con el medio y, a la vez, indican que al reafirmarse en sus propias costumbres y en su lenguaje descubren estrategias de supervivencia y de lucha frente a un medio hostil. Estos cuentos, en su totalidad, comparten la primacía que Fuenmayor le otorga al poder de la palabra. El lenguaje es una herramienta fundamental para la supervivencia tanto en el ámbito urbano como en el rural. La potencia discursiva de estos personajes marginales, dotada de sabiduría, de prácticas y de costumbres asociadas a la vida en el campo y las relaciones que estos sujetos sostienen con su mundo de referencias, los distancia de una comunidad degradada, adversa e injusta. El lenguaje funciona aquí como un mecanismo de protección y como una táctica discursiva que perturba el dominio opresor de la sociedad moderna.

La obra fuenmayoriana, en su conjunto, responde al impacto que la modernidad ocasionó en el puerto caribeño de Barranquilla y la incidencia que este proceso histórico tuvo sobre su creación artística. Es por eso que, a lo largo de su genealogía artística, Barranquilla es tematizada, en su calidad de puerto de entrada de la modernidad, como un espacio transfigurado, alterado y subyugado a nuevos productos culturales, provenientes de las grandes metrópolis europeas y norteamericana. Este empeño alteró simultáneamente la voluntad del campo y cercenó su ciclo de vida natural. Pese a la crisis que padecen las tradiciones ligadas a la vida rural, Fuenmayor puso en un lugar privilegiado las voces marginadas por la sociedad burguesa. El lenguaje y las prácticas de estos personajes buscan no solo transgredir modelos imperantes, sino también promover una resistencia desde las subjetividades que se niegan a desaparecer.

BIBLIOGRAFÍA

- Bacca, Ramón Illán. *Escribir en Barranquilla*. Barranquilla: Uninorte, 1998. Impreso.
- . "Voces de Barranquilla". *Revista Huellas* 69-70 (2004): 60-68. Impreso.
- Bustos Fernández, María José. *Vanguardia y renovación en la narrativa latinoamericana: Macedonio Fernández, José Félix Fuenmayor y Jaime Torres Bidet*. Tesis. University of Colorado, 1990. Impreso.
- Fuenmayor, José Félix. *La muerte en la calle*. Medellín: Papel Sobrante, 1967. Impreso.
- Gilard, Jacques. "El grupo de Barranquilla y la renovación del cuento colombiano". *Lectura crítica de la literatura americana: actualidades fundacionales*. Ed. Saul Sosnowski. *Biblioteca Ayacucho* IV (1997): 36-53. Impreso.
- Martínez, Albio. *José Félix Fuenmayor: entre la tradición y la vanguardia*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano, 2011. Impreso.
- Monasterios, Elizabeth. "Rethinking Transculturation and Hybridity: An Andean perspective". *Latin American Narratives and Cultural Identity* 7 (2004): 94-110. Impreso.
- Moreiras, Alberto. "José María Arguedas y el fin de la transculturación." *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 1997. Impreso.
- Proust, Marcel. *Por el camino de Swann*. Argentina: Biblioteca Virtual Universal, 2006. Web. < <http://www.biblioteca.org.ar/libros/133600.pdf>>
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1982. Impreso.
- "Stream of consciousness." *The Oxford Dictionary of Literary Terms*. 3rd ed. 2008. Impreso.

ENTRE LA RETÓRICA LEGAL Y ECLESIAÍSTICA: UNA MISIÓN ANTIESCLAVISTA EN EL SIGLO XVII

FROM LEGAL TO ECCLESIASTIC RHETORIC: ANTISLAVERY MISSION

IN THE 17TH CENTURY

REBECA MORENO ORAMA*

Washington College, Estados Unidos

Fecha de recepción: 27 de marzo de 2015

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2015

Fecha de modificación: 25 de mayo de 2015

RESUMEN

En 1537 la Iglesia prohibió la esclavitud de los amerindios, y no sería sino hasta 1839 que hiciera lo mismo con la esclavitud africana. Entre los siglos entre una postura a la otra, la impugnación religiosa de la esclavitud africana estuvo en manos de unos cuantos misioneros. Este trabajo discute cómo a través del empleo de la retórica legal y eclesiástica, el capuchino Francisco José de Jaca construye en su *Resolución* (La Habana, 1681) un proyecto misionero alterno, centrado en la denuncia del cuerpo católico envuelto en la esclavitud y no en la evangelización de los africanos.

PALABRAS CLAVE: Francisco José de Jaca, esclavitud, Caribe hispánico, catolicismo, derecho.

ABSTRACT

In 1537 the Catholic Church prohibited Amerindian slavery, but not until 1839 would they do the same with African slavery. Between the centuries that span from one position to the other, religious condemnation of African slavery was in the hands of but a few missionaries. This work discusses how, through the employment of legal and ecclesiastic rhetoric, the Capuchin monk Francisco José de Jaca constructs in his *Resolución* (Havana, 1681) an alternative missionary project, focused on the denunciation of the Catholic body involved in the slavery institution and not on the evangelization of Africans.

KEYWORDS: Francisco José de Jaca, slavery, Hispanic Caribbean, Catholic religion, law.

* rmorenoorama2@washcoll.edu. Doctora en Lenguas y Literatura. University of Maryland, College Park.

LA IGLESIA Y LA ESCLAVITUD AMERICANA

En 1537 la Iglesia, a través de su pontífice Paulo III, prohibió la esclavitud de los amerindios. Sin embargo, pasarían más de trescientos años hasta que en 1839 el papa Gregorio XVI hiciera lo mismo con la esclavitud africana (Andrés Gallego y García Añoveros 10). Esto no significa que en los siglos que corren entre una postura y la otra, no haya existido un pensamiento religioso o teológico contra la esclavitud africana; porque en el Caribe hispano, por ejemplo, misioneros como Bartolomé de Las Casas (1484-1566) y Francisco José de Jaca (1645-1689) rechazan la institución. Lo que sí delatan los siglos de retraso en la defensa de los africanos por parte de Roma es que la impugnación de la trata africana se dio en el ámbito religioso de manera individual y desfasada de la institución.

La doctrina pontificia reconocía la esclavitud de los africanos como una vía lícita de evangelización, lo cual era congruente con el fin del imperio español de propagar el carácter misional como signo primario de su dominación en las Indias. En la Iglesia que cruza el Atlántico, los responsables de liderar la empresa en las colonias serían los dirigentes del estado español y no el papado romano. Así, en la confluencia entre poderes que se encarna en el Patronato Real se dirigía la experiencia religiosa y misionera. Bajo dicho orden, lejos de cuestionar la institución esclavista, el propósito de los religiosos debía ser la conversión de los esclavos. La ordenanza al respecto contenida en la *Recopilación de Leyes de Indias* (1680-81) mandaba a que “les sea enseñada la Doctrina Christiana” (1:5) a los esclavos. Esta premisa estaba arraigada a la paradójica tradición del mundo cristiano en la cual, “Christian liberty emphasizes spiritual liberty, freedom from sin and its consequences, not physical liberty (Muldoon, *Spiritual* 69). No obstante, dentro del sistema de tensiones que opera en el espacio normativo colonial, las proposiciones y las formas de la doctrina cristiana concebidas desde el centro son rebatidas en los valores que producen voces alternas, como la del capuchino aragonés Francisco José de Jaca en “Derechos católicos y piadosos”, la segunda parte de su *Resolución sobre la libertad de los negros y sus originarios, en estado de paganos y después ya cristianos* (1681) escrita en La Habana¹.

En este ensayo propongo analizar cómo Jaca, en la segunda parte de su *Resolución*, revierte el mandato jurídico-religioso de enseñar la “Doctrina Christiana”, al convertirlo en una fórmula para reclamar la restitución de la libertad civil africana. Si el poder Estado-Iglesia se autoriza en la difusión de un pacto interpretativo sobre

1. Francisco José de Jaca es un autor mayormente desconocido en el campo de los estudios coloniales hispanoamericanos. En la actualidad solo existen dos libros publicados sobre su obra: *Dos defensores de los esclavos negros en el siglo xvii* (1982) de José Tomás López García y *Francisco José de Jaca. La primera propuesta abolicionista de la esclavitud* (2003) de Miguel Anxo Pena González.

el adoctrinamiento de los esclavos, Jaca escribe para invocar otra legalidad basada en la reconsideración del deber cristiano para con los africanos. Por eso, este trabajo discute cómo Jaca, a través del empleo de la retórica legal y de la eclesiástica, ofrece en la teoría y la práctica un modelo de comunidad social, un “gremio cristiano” (52). El eje de su proyecto misionero no es la evangelización del esclavo, sino el enjuiciamiento de los españoles, tanto seculares como religiosos, que perpetuaban lo que él, en la primera parte de su tratado, denuncia como el “delito” esclavista.

Para trazar la ruptura de Jaca con la ley constitutiva del Estado-Iglesia, insisto en la necesidad de prestarle atención no solo al contenido de sus ideas, sino también a la forma específica como nutre su práctica discursiva. Teniendo presente la subversión de valores que se presenta en la situación enunciativa, reflexiono sobre cómo, ante el afán de jerarquización del discurso dominante sobre el cuerpo del esclavo africano, Jaca cambia el foco hacia la evaluación de otro cuerpo: el de la Iglesia. El análisis sobre la metáfora del cuerpo cristiano que construye el autor sirve para entender varias dimensiones entrelazadas en su discurso. En este sentido, se trata de perseguir el lugar imaginario desde el cual se proyecta un cambio de percepción e interpretación, y por tal germina otro ángulo de sentido cristiano y legal. Al seguir la enumeración de las acciones deplorables que enferman el cuerpo cristiano, el lector se enfrenta a la reconsideración religiosa, legal y ética del asunto esclavista. El énfasis del autor por salvar el cuerpo cristiano nos remite a la impronta más audaz en la segunda parte de la *Resolución*, la exigencia sobre la restitución económica (51) para con los negros y sus originarios.

LEY, CATOLICISMO Y ESCLAVITUD

Según la Biblia, el derecho civil, el canónico y el pensamiento teológico general, la esclavitud era considerada lícita y justa. La excepción se daba en el tratamiento a los cristianos. Existía consenso en cuanto a postular que todos los que profesaban la fe cristiana quedaban libres de la esclavitud civil. Para los propulsores de esta idea, entre ellos *Las Siete Partidas*, Covarrubias, Molina y Suárez, la razón era que “somos hermanos en Cristo, pertenecemos a una misma Iglesia y formamos una república bajo la señal de la Cruz” (García-Añoveros 87). Es cierto que como toda regla, esta protección de los cristianos al padecimiento de la esclavitud también tuvo sus excepciones². Aunque, en términos generales, suponía la

2. Sobre el particular, García-Añoveros apunta que “Gregorio López en una glosa a *Las Siete Partidas* indica que el cristiano puede poseer esclavos cristianos, algo admitido por todos los comentaristas del derecho y la praxis” (88). También el historiador comenta que sometían a esclavitud a “los cristianos que apostataban de la fe” (88) como, por ejemplo, los moriscos en Granada.

igualdad de derechos y obligaciones para todos los partícipes de la doctrina cristiana. Valiéndose de esta tradición, Jaca abre la discusión de “Derechos católicos y piadosos”, para exigir que se adjudique la prerrogativa en los africanos bautizados.

Si bien en la primera parte de la *Resolución*, “Humanos derechos”, Jaca demuestra la ilegalidad esclavista en términos civiles, en la segunda entrada de su texto se encarga de argumentar lo mismo en términos del catolicismo. Para el misionero aragonés destacado en la cuenca caribeña entre 1678 y 1682, la comprobación de la libertad del cuerpo africano es doble. Según la aseveración central del capuchino: “Fúndase el que si los que antes sin hallarse en tan celestial gremio, no padecían la vileza de tal sujeción, ¿cuánto menos los hijos de la católica fe? Por tanto pues, considerándonos el Apóstol San Pablo sellados en el santo bautismo con la sangre de Cristo Jesús, nos dice a todos los fieles no ser hijos de esclavitud, sino de peculiar libertad” (19). Esta denuncia antiesclavista en términos teológicos se articula de manera secundaria pero complementaria del derecho natural a la libertad que había defendido en la primera parte. Por ello la crítica al modelo empleado por las autoridades coloniales de servirse de esclavos convertidos al cristianismo aparece a modo de pregunta retórica. A pesar de que en la época se daba por supuesto que la conversión religiosa no cambiaba la condición jurídica del esclavo, Jaca se da a la tarea de argumentar todo lo contrario. En su batalla discursiva contra la visión dominante, el autor enfatiza la conversión de los africanos a través del bautismo y, por consiguiente, su derecho católico a ser libres.

Esta impronta resulta sumamente provocativa y original, puesto que entiende el bautismo de los esclavos no como un sacramento impuesto por la ley para adoctrinar almas, sino como una vía de emancipación física y de acceso al “gremio” cristiano. En la Cuba desde la que escribe el capuchino, la participación de los esclavos en los sacramentos cristianos como el bautizo era común, “aunque nunca se hizo un profundo adoctrinamiento de los esclavos, lo que explica la supervivencia de las creencias africanas” (Lucena Salmoral 96). En cuanto a una noción numérica del asunto, Alejandro de la Fuente precisa lo siguiente: “Los hijos de las madres esclavas representaron un 16% de todos los bautismos de niños registrados en La Habana entre 1590 y 1610, y un 12% en Sancti Spiritus entre 1597 y 1659. Las autoridades eclesiásticas también le administraron los sacramentos a un gran número de esclavos africanos adultos. En La Habana, los mismos representaban una cuarta parte de los bautizados” (55). La dimensión política del reclamo de Jaca denota la desintegración del orden religioso discriminatorio que permitía la sujeción de los niños y adultos de origen africano que eran bautizados. Como sostiene García Añoveros, “ni tan siquiera el bautismo recibido, fuera de situaciones muy concretas, les abría la libertad” (209). Lejos

de preocuparse por las inquietudes doctrinales que aquejaban a sus contemporáneos (que si el bautizo recibido en las costas africanas o en los barcos era válido o que si la cristianización era rigurosa), para Jaca lo primordial es el pase a la libertad que constituía contraer el sacramento bautismal³.

Volviendo a la cita inicial del capuchino aragonés, es importante notar que la misma postula que “todos los fieles” son hijos de “peculiar libertad”. Así, el “gremio cristiano” o la comunidad colonial imaginada se organiza en torno a “la sangre de Cristo”, aquella compartida por todos los “hijos de la fe católica”. Estas imágenes filiales (hijos de peculiar libertad, de la sangre de Cristo, de la fe católica) guían la ruptura teórica en torno al valor del bautismo en los africanos. El vínculo que se crea a partir de la iniciación religiosa problematiza la hipocresía cobijada por la praxis colonial. En dichas imágenes también subyace el germen de una predicación particular que se destina a visibilizar otro cuerpo dentro del espacio normativo, el de la Iglesia trasatlántica.

En la segunda parte de la intervención del autor ante las autoridades coloniales, la predicación o el ejercicio discursivo del misionero se convierte en un elemento enunciativo esencial. Debido a que el objetivo en los “Derechos católicos y piadosos” es probar un asunto en materia religiosa, la retórica eclesiástica se complementa con la jurídica empleada a través de todo el tratado. Cabe recordar que en la época, las tácticas retóricas apropiadas para llevar a cabo la predicación estaban delineadas en *Los siete libros de la retórica clásica* de Fray Luis de Granada (1566). Aunque Jaca no menciona la fuente en su tratado, sus estrategias retóricas parecerían estar en diálogo con la guía del granadino.

Para Fray Luis, la función del predicador estaba estrechamente ligada con la del orador. Sin embargo, la retórica eclesiástica conllevaba sus propios retos, entre los cuales se encontraba la importancia de representar imágenes visuales. El modo de conmover a la audiencia dependía de cómo “se representan en el ánimo las imágenes de las cosas ausentes, que parece que miramos con los ojos, y que realmente las tenemos presentes” (Granada 191). La verosimilitud y el éxito de la prédica dependían de la habilidad del predicador de hacer “visible” su argumento. Dado que el dominico era considerado el modelo intelectual por excelencia en la materia en la época colonial, muchos escritores siguieron su ejemplo. En el caso de Jaca, la proyección de la Iglesia trasatlántica como una unidad compuesta de órganos y miembros sobresale como estrategia retórica para estructurar un proyecto misionero alternativo.

3. Por ejemplo, uno de sus contemporáneos, el jesuita Alonso de Sandoval, estaba convencido de que “only if Africans truly comprehended the basic tenets of Christianity their conversion [could] be valid” (Olsen, *Slavery* 69).

Si el oficialismo procura la salvación del alma del esclavo mientras que somete su cuerpo al peso de la ley, Jaca revierte dicho paradigma y construye otra corporalidad para ser examinada y juzgada. En su intervención o en su prédica ante las autoridades coloniales, también enfrenta el modelo teológico tradicional de Occidente, que enfatiza la importancia del plano espiritual sobre el terrenal y que se caracteriza por su indiferencia hacia los proyectos sociales e históricos (Camayd-Freizas 189). Un gran número de las 64 entradas de los “Derechos católicos y piadosos” se desarrolla como una reflexión en torno al cuerpo de la Iglesia católica y su responsabilidad ante la circunstancia socio-histórica particular de los esclavos negros en las Antillas. En este sentido, en la segunda parte de la *Resolución* se forja un complejo proyecto misionero que predica no en el ordenamiento sobre la vida de los esclavos, sino más bien en la condena de las prácticas ilegales de los españoles.

METAFORIZACIÓN DE LA IGLESIA COLONIAL: UN CUERPO PARA SER JUZGADO

Para Francisco José de Jaca, el bautismo es dador de la “cristiana libertad”, la que cobija tanto el alma como el cuerpo del católico (21). Influenciado por la metáfora paulina del cuerpo místico de Cristo, “la cual rige las representaciones de la armonía y la ruptura en todos los campos del pensamiento del Siglo de Oro” (Sola 91), el autor sugiere la participación de los miembros cristianos en una unidad que trasciende la ley. En términos representativos, Jaca es congruente con la idea paulina descrita en Corintios 12 sobre el cuerpo como un ente nivelador de la diversidad: “Las partes del cuerpo son muchas, pero el cuerpo es uno; por muchas que sean las partes, todas forman un solo cuerpo. Así también Cristo. Hemos sido bautizados en el único Espíritu para que formáramos un solo cuerpo, ya fuéramos judíos o griegos, esclavos o libres (354)”. Su propuesta, sin embargo, sobrepasa esta consideración del apóstol Pablo, puesto que se encarga de desestimar precisamente la validez de la esclavitud luego del bautismo. Pena González destaca que “a diferencia de san Pablo, nuestro autor considera posible el cuestionamiento del orden social cuando este resulta injusto” (249).

De este modo, el “cuerpo católico” (28) que se formula en la segunda parte de la *Resolución* se convierte en *leitmotiv* y remite al lector a la reconsideración de todos sus miembros (eclesiásticos, seculares y esclavos) vinculados por su participación en la doctrina cristiana. Utilizando una referencia a la Carta de Pablo a los Efesios, Jaca expone que “Cristo es cabeza de la Iglesia, el mismo salvador de sus cuerpos; y de la carne de ellos; pues somos miembros de su carne y de sus *huesos*” (28). La encarnación deviene,

entonces, en forma de “Nuestra Santa Madre Iglesia” (29), cuyas “entrañas” (29) tienen como función acoger con igualdad a todos sus hijos. Este uso de la metáfora corpórea es congruente con el modelo “*caput-venter-membra*” (Le Goff y Truong 135), utilizado desde la Antigüedad, y proporciona en el texto la forma de un organismo en pleno desarrollo. Así se ejemplifica que una nueva condición de vida se abre con el bautismo y los creyentes resultan en miembros fraternales del “gremio cristiano”. La visibilidad del cuerpo católico aparece como referente concreto para el lector. Si se tiene en cuenta lo que dice Fray Luis sobre el poder de las imágenes en la predicación, “aquel que las concibiere bien, será eficazísimo para mover los afectos” (191), es posible notar la congruencia de Jaca con la tradición retórica eclesiástica. Sin duda, el capuchino se vale de la imaginación y de la emoción para lograr la eficacia de su prédica.

LA METÁFORA CORPÓREA: FRAGMENTACIÓN Y DESAFÍO COLONIAL

El vincular a los miembros del cuerpo cristiano tiene una doble función en el tratado. Por un lado, muestra la apuesta conceptual a un estado social igualitario y fraternal en términos de la cristiandad. Pero por otro lado despliega un debate sobre las asimetrías de poder anidadas en dicha organicidad. En la primera entrada de “Derechos católicos”, Jaca reitera la contradicción que opera al centro de “la casa de Dios, que es la Santa Iglesia” (19). El propósito de su argumentación queda expuesto cuando menciona que esta se entrega “para que nadie ose encuadernar (como jamás se ha ajustado) el ciudadano con el ser de esclavo, y serlo de la Iglesia con esclavitud en ella” (19). A partir de aquí el capuchino trabaja el espacio común del “gremio cristiano”, representado a través del cuerpo de la Iglesia, como una distribución compartimentada de zonas en conflicto: cristiano/esclavo, justicia/ injusticia, legalidad/ilegalidad, esclavitud/libertad.

En su defensa de la “católica libertad” (27) el misionero utiliza primero la imagen del cuerpo de la Iglesia, para comprobar la falta de lugar para la esclavitud en el ámbito cristiano. Dado que en la época se partía del derecho romano para sostener que eran las madres las que legaban la condición original de todo ser humano, la conceptualización de Jaca supone una denuncia radical a los presupuestos sobre la esclavitud africana. Según queda expuesto en la *Resolución*:

Pues ¿quién ignora que el parto sigue al vientre de la madre? *Partus ventrem sequitur* [*El parto sigue al vientre*] y por tanto los hijos se alzan con sus privilegios. Como, pues, *nuestra Santa Madre* sea libre de quien somos engendrados, según afirma el Apóstol San Pedro, *Quasi modo geniti infantes* [*Como niños recién nacidos*] ¿Qué dificultad hay, que hallándonos en sus pechos, de

cuya real sangre somos sustentados, hemos de ser todos sus hijos y de toda vileza de esclavitud exentos? (27)

El renacimiento de los miembros de la sociedad colonial, a través de la imagen maternal recreada, da cabida a la exploración de nuevos modos de existencia. Los africanos bautizados como hijos de la Iglesia poseen el mismo derecho a la libertad que sus demás “hermanos”. La personificación de la Iglesia posibilita cuestionar el dogmatismo cristiano frente a la historicidad particular que presenta la experiencia americana. El rechazo del autor a la esclavitud del cristiano implica una exégesis bíblica en función del presente colonial.

Exponer el cuerpo de la Iglesia conlleva mostrar sus miembros y evaluar la moralidad y legalidad de sus acciones. No se trata únicamente de señalar la libertad de los negros y sus originarios por ser discípulos de Cristo e hijos de la Iglesia, sino que la aprobación de las prácticas cotidianas está en pugna. Partiendo de su noción del cuerpo católico, Jaca declara:

El que se une al Señor, es un solo Espíritu con él. Según esto, qué razón tienen dichos amos, amas, etcétera, sin que falten religiosos y religiosas para sujetar, no al bárbaro, no al gentil y hebreo, sí a estos pobres cristianos, a tantos vilipendiosos, en que parece por este lado, siguen la doctrina de los moros de Argel que así se portan con los católicos. Pero y qué tirana es la avaricia, y cuán cruel la ignorancia, especialmente con gente tan desfavorecida, maltratada, oprimida y castigada, de cuyas opresiones por mucho que se quiera decir todo será poco. (23)

La multiplicidad de subjetividades impulsa la reconsideración de la unidad. El autor distingue la sujeción esclavista de los africanos a la de los bárbaros, gentiles, hebreos y moros.

Con este gesto, insinúa la legitimidad de ciertas servidumbres avaladas desde la Edad Media en la Península Ibérica, principio que lo acerca a las creencias predominantes de su época. No obstante, esto último no lo hace exento de ambigüedad, ya que “ha considerado la igualdad de todos los hombres aun con anterioridad a su bautismo” (Pena González 251). Por otro lado, es claro que el misionero aragonés se vale de la comparación y el contraste con las demás servidumbres para adelantar su defensa sobre el catolicismo de los africanos. Con ello, fractura la integridad del gremio cristiano, develando una tensión entre los “amos”, “amas”, “religiosos y religiosas” frente a la gente tan “desfavorecida”, “maltratada”, “oprimida” y “castigada”. De aquí en adelante, la representación de los sujetos coloniales o de la comunidad de creyentes constituye un imaginario destinado a cartografiar la situación de legalidad/ilegalidad o justicia/injusticia que se mantiene en las Indias caribeñas.

Los negros y sus originarios se convierten en prefiguraciones de las “ovejas de Jesucristo” (26), mientras que los poseedores de esclavos se presentan como “lobos

vespertinos” (26)⁴. Se amoldan, de este modo, los símbolos judeocristianos para adelantar retóricamente el proyecto antiesclavista. Aunque esta práctica discursiva no deja de ser colonizadora, es representativa del esfuerzo empleado por el autor para fusionar la acción social de su escritura con la ideología cristiana. Señala Santa Arias que “el método comparativo es uno de los instrumentos más persuasivos durante el Renacimiento” (80). Cuando Jaca atribuye al sujeto de origen africano las cualidades de los desposeídos (gente desfavorecida, maltratada oprimida y castigada) y las virtudes del buen cristiano (ovejas de Cristo), lejos de caracterizar su individual naturaleza, intenta proveer un esquema de conducta aceptable y convincente para la audiencia europea. Igualmente, al comparar las prácticas de los esclavistas con la fiera animal está legitimando su protesta y reactivando su rechazo a la violencia.

La retórica de la predicación sigue latente en el tratado. El mandato de enseñar la doctrina cristiana conlleva la alteración de las emociones a través de las imágenes gráficas, la acomodación y el uso de las figuras del lenguaje. Como expone Bartolomé de Las Casas, misionero por excelencia que precede a Jaca en el Caribe y quien sigue la línea teórica de Fray Luis, el propósito del predicador como orador debe ser “ganarse insensiblemente la benevolencia de sus oyentes a fin de tenerlos de su parte” (95). Conforme a las exigencias, Jaca prosigue con la manipulación de los símbolos cristianos para lograr la empatía de su público. Dentro del imaginario recreado, los defensores de la esclavitud se convierten en “serpientes” (43). La alusión demoníaca se contrapone a la imagen sufrida del esclavo africano. De esta forma, el capuchino manifiesta que si es reprobable la posesión inicua del esclavo, más lo es la violencia física perpetrada sobre este. Según él, no hay nada peor que ver a los amos “con hierro infame y encendido, cauterio de bestias, con que como a tales ignominiosamente hieren, ya en el rostro donde Dios en su creación les infundió el espíritu de vida, o en las espaldas, por quienes sobre las suyas, su Divina majestad cargó el cetro de nuestra redención...” (43). El uso del símil crea la identificación de los esclavos con el sufrimiento de Jesucristo. El manejo del *ars predicandi* sintetiza la urgencia de vencer acerca de la necesidad de una transformación política.

4. El modo representativo que emplea Jaca para construir el imaginario de los africanos y españoles nos remite a las imágenes del indígena como el noble salvaje y el cruel español, propagadas desde principios de la colonización. Para observadores tan diversos como Cristóbal Colón, Bartolomé de Las Casas y Vasco de Quiroga, los habitantes nativos de América eran “humble, obedient, ascetic, ‘meek as sheep’, ‘more patient than Job’, ‘without arrogance’, ‘without greed’, ‘without ambition’, and ‘of such simplicity and purity of soul that they do not know how to sin” (Graziano 165). Más aún, Rolena Adorno nos recuerda que la retórica empleada por Las Casas en la *Brevísima* se caracteriza porque, “uses biblical metaphor, portraying the Indians as docile sheep and the Spaniards as devouring wolves” (*The Intellectual* 27).

La politización y el activismo que plantea la singular propuesta misionera se intensifica cuando Jaca interpela directamente a la Iglesia, como la “Santa Madre” (30). El propósito es cuestionarle cómo es posible “que estos pobres desdichados ya católicos estén oprimidos con la vileza de esclavitud que padecen” (30). Una vez más, la Iglesia como una concepción organicista de la realidad social en las Indias se presenta en función de potencia ordenadora. En este sentido, el recurso de la metáfora corporal se alinea con una tradición occidental, de esencia medieval, cuyos principios eran “justificar la unidad eucarística de la fe” y representar un modelo civil de “armonía y orden social” (Rodrigo Esteban y Val Naval 33). No obstante, en el discurso predicador de Jaca es precisamente la falta de armonía en el orden social lo que provoca su indagación sobre el funcionamiento interno del cuerpo católico en las tierras caribeñas.

En su descripción sobre las características de la Iglesia católica, Jaca exalta la autoridad de esta al ser la “esposa” (30) de Jesucristo, mientras cuestiona sus acciones. Para el autor, uno de los mayores problemas en las Indias estriba en cómo la Iglesia maneja su poder respecto a las interpretaciones legales. La intervención del capuchino revisa el repertorio de normativas dadas por el cuerpo católico y evalúa su modo de expresar los preceptos específicos en torno a la esclavitud civil. Según se expresa en el tratado:

Y sin tan Santa Madre tiene y ha de tener autoridad, para ser intérprete y declarar algunas cosas acerca del derecho natural, ¿qué dificultad hay, ha de tener esta misma para dispensar en el derecho de las gentes que (como dicho es), en justa guerra admite esclavitud para la absolución de ella con sus hijos como de hecho se ejecuta en debida reverencia, respeto y veneración a la santa fe católica en todos los que son sus hijos? (31)

De la práctica de interpretar el derecho natural, Jaca deduce la capacidad de la Iglesia de hacer lo mismo con el de gentes. La defensa de este punto muestra que el autor utiliza la historia legislativa de la Iglesia católica a su favor. Desde el siglo XIII, Inocencio IV había determinado la potestad papal en los asuntos referentes al derecho natural, con lo que él “laid the legal foundations for the sixteenth-century debate regarding the legitimacy of the Spanish conquest and occupation of the Americas, and indirectly, the foundation of the early modern debate about slavery” (Muldoon, *Popes* 5).

Si la Iglesia es capaz de interpretar el derecho natural, introduciendo el derecho de gentes, Jaca ilustra la necesidad de solidificar el compromiso con la libertad de los bautizados en la fe católica. Teniendo presente que en los casos de guerras lícitas los apresados cristianos recuperaban su libertad, el misionero insiste en que los negros, “ya con los demás de sus católicos hijos se miran blanqueados, en el santo bautismo con la sangre del Divino Cordero” (31). Desde San Agustín, los cristianos entendían la

esclavitud como consecuencia de la caída en pecado, así es que Jaca plantea la absolución de la culpa de los africanos por medio del bautismo. Debido a que el capuchino en la primera parte de su *Resolución* ya había desmantelado la posibilidad de guerra justa en el caso africano, su línea argumentativa postula asimilar el derecho a la libertad de los negros y sus originarios como una especie de norma jurídica lógica que, aunque opera como premisa mayor, ha sido obviada en el universo normativo. Por lo mismo, insinúa que no hay disculpa para “usurpar esta justicia y de derecho común regla” (31). La Iglesia es, por consiguiente, la encargada de dar cuenta por los pecados cometidos, así como la responsable de castigar a los esclavistas.

El funcionamiento del cuerpo católico se intensifica desde el despliegue de las acciones de sus miembros. La narración del misionero muestra las discontinuidades entre la doctrina cristiana y las prácticas de los españoles en las colonias. Los primeros en ser sentenciados son los religiosos o eclesiásticos. Lejos de preocuparse por la predicación a los africanos, como dictaba la ley, Jaca destina su misión a enumerar la deshonestidad y la corrupción de estos. Para introducir su reclamo, el autor denuncia que “la codicia ciega los corazones de los más atentos y de mayores obligaciones” (26). El uso simbólico del corazón como sede de los sentimientos y las pasiones lidera el debate sobre la labor interna de la Iglesia. De acuerdo a Le Goff y Troung, a partir del Nuevo Testamento, la representación del corazón designa “la vida afectiva y la interioridad, la fuente de los pensamientos intelectuales, de la fe, de la comprensión. Es el centro de las elecciones decisivas, de la conciencia moral, de la ley no escrita, del encuentro con Dios” (140). Desde ese lugar, que se identifica con la profundidad de la razón natural pero también de las emociones, Jaca señala la corrupción de los cristianos y apunta nuevamente a mover las emociones de sus lectores.

Una situación concreta es presentada como prueba de los abusos cometidos por los religiosos. El énfasis está en “D. Matías Suárez y Guerra de Lastras, inquisidor mayor de Cartagena” (25), quien quiso “notificar a quienes se debe dicha injusta esclavitud” (26). Empero, el problema se dio cuando “dichas personas religiosas le instaron no hiciese tal diligencia, por el grande menoscabo y pérdida que de ello en sus negros y heredades dilatadas se les seguiría” (27). El contraste entre el riguroso proceder del inquisidor y la codiciosa actuación de los religiosos encuadra el reclamo en cuanto a la intromisión de los eclesiásticos en la regulación esclavista. Ante el reto de precisar una narración verosímil, el autor formula su relato apoyándose en la inclusión de un personaje validado por las autoridades coloniales. Pena González reitera que “su situación como inquisidor en uno de los puertos negreros más importantes de América, lo situaba en una situación de privilegio difícilmente comparable a la hora de emitir un juicio” (262).

Jaca utiliza la fuerza persuasiva que conlleva el testimonio del inquisidor para demostrar con evidencia concreta los modos inadecuados de practicar la doctrina cristiana. El proyecto misionero del capuchino se desarrolla en oposición a las actuaciones de “dichas personas religiosas”. En esta parte del tratado, la prédica no va dirigida a los esclavizados, sino al propio monarca y a sus autoridades. Expresar, definir y establecer la inmoralidad e ilegalidad del comportamiento de los religiosos, doctrineros y encomenderos son prioridades para el autor. Su lugar como portavoz de la Iglesia se define en términos de su exploración sobre los modos de funcionar del propio cuerpo al que pertenece. Para él, se trata de visibilizar “estos movimientos de trepidación [que] hallo y veo en estas tierras” (33). En lucha con las manifestaciones oficiales de la doctrina cristiana en las colonias, su voz de representante de la Iglesia está en continuo debate con cierta idea de una cristiandad violenta, y con el peligro de naturalización de la misma.

El enjuiciamiento sobre los representantes de la Iglesia no se limita a señalar la manera como los religiosos sobreponen sus intereses económicos ante el omitido derecho de los africanos a ser libres. Jaca documenta a lo largo de su tratado un sinnúmero de instancias en las que según él, los “españoles, tantas maldades así amontonan” (38). Sobre los eclesiásticos específicamente, el tratado emplaza las transgresiones cometidas en nombre del bautizo para liberar a hijos tenidos con esclavas. Según el autor, la razón para que algunos sacerdotes otorgaran la libertad a sus hijos podía ser “para no ser conocidos, que así lo piensan con la otra mujer del Apocalipsis” (32). Este impulso revisionista es continuo, pues “... Muchos son sacerdotes de nombres, pero pocos de obra” (47). La narrativa se destina, así, a catalogar el deterioro de las prácticas de la cultura cristiana, que son confrontadas según el mandato de la propia ley que las impulsa.

Su examen sobre la degeneración del cuerpo católico no se limita a los eclesiásticos en las Indias caribeñas, sino que incorpora también la crítica a los amos y amas. La figuración de estos viene atada a “la ceguedad diabólica que en dichos tiranos reina” (35). En la alusión a las tinieblas o a los ojos malogrados del cuerpo cristiano aparece el reclamo de los abusos cometidos contra los africanos y sus descendientes. Es significativo que Jaca aprovecha la descripción de la ceguera de los españoles para no acusar directamente a la Corona y a Roma, pero sí para aludir a las tiranías que en sus nombres se legitiman. Según el misionero aragonés, los amos y amas justifican la esclavitud porque dicen que “el Rey lo permite, y que por tanto pueden ejecutar tales comercios, compras, ventas, etcétera. Y que Su Santidad lo consiente, a fin de cómo dicho es, se hagan cristianos” (36). Jaca no titubea en catalogar los argumentos pilares de la esclavitud africana de “alucinamiento” (36), con lo cual enfatiza el carácter escatológico del cuerpo en cuestión. De manera similar, reitera su desvinculación con la legalidad imperante y apunta hacia la valoración de “un juicio divino” (36) como vía hacia un nuevo horizonte de ajusticiamiento.

La ceguera de ciertos miembros del cuerpo cristiano se yuxtapone con la vívida e intensa mirada que va configurando el capuchino aragonés a través de todo su discurso. La fragmentación toma fuerza como esencia del cuerpo católico que habita las Indias. Es así como se enfrenta, a través de la escritura, la violencia epistemológica de la esclavitud. En una extensa y detallada descripción, Jaca en pleno uso de la norma de “visibilidad” de la retórica eclesiástica, comenta sobre los “efectos de dicho injusto dominio” (34):

Y no es menester que lo atestigüen ellos [los esclavos], sino atender a los castigos que en gente tan miserable se ejecutan, y han ejecutado en las casas de sus amos y amas, o por mejor decir tiranos, en cuyas zahúrdas y cárceles los amarran crudelísimamente. Dígalo el hambre que padecen, testigüelo los grillos, las esposas, las cadenas y cepos, con que los he visto aprisionados de pies y manos. Díganlo los crudelísimos azotes que les dan por todo el cuerpo... (36)

Esta recreación, construida en parte a base de sinestesias, funciona como prueba tangible de la injusticia esclavista. Los “castigos”, el “hambre”, los “grillos”, las “esposas”, las “cadenas” y los “azotes” operan como soporte de legitimación ante el “he visto” que utiliza el autor para configurar sus acusaciones contra amos y amas. Si la imposición del orden de la ley se justificaba como modo de civilización y cristianización, las actuaciones de los amos y amas se presentan como epítomes de la barbarie. Aquí, el régimen de la violencia se torna en signo de caducidad del legalismo convencional.

Ahora bien, aunque la fragmentación es constitutiva en la concepción del cuerpo católico, también es cierto que como organicidad no deja de suponer una unidad. Dentro del cuerpo católico la lógica del “nosotros” los españoles y ustedes “los africanos” se desvanece para instaurar el “gremio cristiano” desde el cual se imagina el nosotros. No obstante, ante la “peste” que lo ataca y la degradación de algunos de sus miembros, es necesario replantear el pacto que condiciona la relación entre estos. Para Jaca, las “inhumanidades e injusticias” (35) de las prácticas esclavistas se consolidan a causa del derrame de “tanta sangre de pobres cristianos y de la santa Iglesia hijos” (35). Dado que la sangre es el elemento vital por excelencia, su pérdida no solo debe conmocionar al lector, sino que es otro símbolo ineludible del eventual descenso de dicho cuerpo.

En consecuencia, las nefastas actuaciones de algunos miembros del cuerpo católico conllevan el sufrimiento y la muerte de los africanos. El orden normativo imperante es en la *Resolución* solo una deformación de significados que marginaliza al sujeto de origen africano y con ello se va destruyendo a sí mismo. Por medio de la recreación de otra cruda imagen de la violencia colonial, Jaca pide al Rey y a su Consejo a transformar el curso de los acontecimientos. Sobre el particular, el autor comenta:

Para evitar mayores castigos, las pobrecillas doncellas se sujetan miserables a perder el tesoro de su virginidad y proseguir en tanta desgracia y los hombres a ejecutar pecados de esa y otras esferas ... a saber es: que ya el agua hasta la boca de las padecidas tiranías, se determinan y han determinado no pocos, unos a ahorcarse en árboles o en las mazmorras de sus amos y amas, otros pasándose cuchillo, arrojándose otros en ríos... (40)

Tanto el abuso de las esclavas como el suicidio de los esclavos, concluye Jaca, son “los premios que se les hacen y ocasionan por católicos y de la santa Iglesia hijos” (40). Con esta ironía, se termina por quitar la autoridad y la legitimidad al proyecto evangelizador y colonizador. El lenguaje empleado, “pobrecillas doncellas” y “hombres” reemplaza el estigma de esclavo/esclava y revalida su intento por borrar la diferencia cultural. En el “gremio cristiano” la integración del sujeto negro se naturaliza, mientras que se desarticula el control del sujeto colonizador.

La exposición de las diferentes partes del cuerpo católico condiciona la recepción de la sociedad colonial. El énfasis en la organicidad sirve de pretexto para presentar la injusta subyugación del africano y, al mismo tiempo, para juzgar el caos y las acciones de los españoles mismos. Los modos de comportarse son los responsables de la “ceguedad” (41) que lo embarga. Por eso, Jaca en su actuar como misionero insiste en la conexión entre los malos comportamientos y la imposición, por parte de la divinidad, de castigos apocalípticos. De este modo, la originalidad de Jaca queda expuesta en su estratégico manejo de los códigos retóricos de la época, lo que le posibilita entablar una severa crítica al mundo católico imperante. Ahora bien, su proyecto misionero conjura el arte de la predicación con su propósito judicial de cambiar la condición presente y futura en las Indias. Su discurso se presenta también como puente entre la teoría y la práctica de la reconstrucción de esa Iglesia o comunidad colonial que se imagina.

En la escritura del misionero, los dos bloques antagónicos de la escena colonial, los españoles y sus otros, se trastocan. La prédica de Jaca propone que no se trata del “nosotros” los europeos y del “ellos” los amerindios y africanos, sino del diverso conglomerado que compone el “gremio cristiano”. Ahí, el “nosotros” y el “ellos” no se define en términos de supremacía cultural, étnica o racial, sino en términos éticos basados en la postura tomada con respecto a la esclavitud. Pero esta figuración utópica del “gremio cristiano”, fuera de ser evidencia de la realidad, se concibe como un espacio futuro, por venir. El presente colonial proyectado a través del cuerpo católico es el lugar de la descomposición, debido a la ilegalidad que delata la práctica esclavista. Empero, el orden de desigualdad implantado en el universo normativo por la Iglesia católica (tanto la romana como la trasatlántica), y empleado por la Corona para justificarse a través de la evangelización, queda desarticulado por medio de la reconsideración de sus propios valores.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena. "The Intellectual Life of Bartolomé de Las Casas: Framing the Literature Classroom". *Approaches to Teaching the Writings of Bartolomé de las Casas*. Eds. Santa Arias y Eyda M. Merediz. New York: The Modern Language Association of America, 2008. Impreso.
- . *The Polemics of Possession in Spanish American Narrative*. New Haven: Yale University Press, 2007. Impreso.
- Andrés-Gallego y Jesús María García Añoveros. *La Iglesia y la esclavitud de los negros*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2002. Impreso.
- Arias, Santa. *Retórica, historia y polémica: Bartolomé de las Casas y la tradición intelectual renacentista*. Lanham: University Press of America, 2001. Impreso.
- Camayd-Freixas, Erik. "Teaching Liberation Theology: The Legacy of Las Casas". *Approaches to Teaching the Writings of Bartolomé de las Casas*. Eds. Santa Arias y Eyda M. Merediz. New York: The Modern Language Association of America, 2008. Impreso.
- Casas, Bartolomé de Las. *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión*. México: Fondo de Cultura Económica, 1942. Impreso.
- Fuente, Alejandro de. "La esclavitud, la ley y la reclamación de derechos en Cuba: repensando el debate De Tannenbaum". *Debate y Perspectivas* 4 (2004): 37-68. Impreso.
- García Añoveros, Jesús M. *El pensamiento y los argumentos sobre la esclavitud en Europa en el siglo xvi y su aplicación a los indios americanos y a los negros africanos*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000. Impreso.
- Granada, Fray Luis de. *Los seis libros de la retórica clásica*. Trad. José Climent. Barcelona: Imprenta de la V.E.H. de Subirana, 1884. Impreso.
- Graziano, Frank. *The Millennial World*. New York: Oxford University Press, 1999. Impreso.
- Jaca, Francisco José de. *Resolución sobre la libertad de los negros y sus originarios, en estado de paganos y después ya cristianos*. Ed. Miguel Anxo Pena González. Madrid: Consejo de Investigaciones Científicas, 2002. Impreso.
- Le Goff, Jacques y Nicolas Troung. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2005. Impreso.
- López García, José Tomás. *Dos defensores de los esclavos negros en el siglo xvii*. Caracas: Universidad Católica San Andrés Bello, 1982. Impreso.
- Lucena Salmoral, Manuel. *Regulación de la esclavitud negra en las colonias de América Española (1503-1886). Documentos para su estudio*. Alcalá: UAH, 2005. Impreso.
- Muldoon, James. *Popes, Lawyers, and Infidels*. Pittsburg: University of Pennsylvania Press, 1979. Impreso.

- . "Spiritual Freedom-Physical Slavery: The Medieval Church and Slavery". *Ave Maria Law Review* 3 (2005): 69-93. Impreso.
- Olsen, Margaret M. *Slavery and Salvation in Colonial Cartagena de Indias*. Gainesville: University Press of Florida, 2004. Impreso.
- Pena González, Miguel Anxo. *Francisco José de Jaca. La primera propuesta abolicionista de la esclavitud*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 2003. Impreso.
- Recopilación de Leyes de los Reinos de las Indias*. Vol. I-II. Madrid: Consejo de la Hispanidad, 1943. Impreso.
- Rodrigo Esteban, María Luz y Paula Val Naval. "Miradas desde la historia: el cuerpo y lo corporal en la sociedad medieval". *Cuerpos que hablan*. Madrid: Montesinos, 2008. Impreso.
- Sola, Christel. "Destas novelas que te ofrezco en ningún modo podrás hacer pepitoria: aproximación a la práctica cervantina de la colección de novelas". *Criticón: Investigaciones recientes sobre la literatura en el Siglo de Oro* 97-98 (2006): 89-105. Impreso.

PICTORIAL CROSS-CURRENTS BETWEEN HAWTHORNE AND ATWOOD: NEGOTIATING WITH THE DEAD

CRUCES PICTÓRICOS ENTRE HAWTHORNE Y ATWOOD: TRATOS CON LOS MUERTOS

PATRICIA SIMONSON*

Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Fecha de recepción: 27 de febrero de 2015

Fecha de aceptación: 15 de mayo de 2015

Fecha de modificación: 2 de junio de 2015

RESUMEN

Este artículo analiza cómo una novelista canadiense contemporánea, Margaret Atwood, utiliza la obra de un novelista norteamericano del siglo diecinueve, Nathaniel Hawthorne, para definir su propia posición como escritora, y también para criticar y transformar la reflexión de su predecesor. Este proceso se da en una novela de 1996, *Alias Grace*, en forma de una reescritura de la novela más famosa de Hawthorne, *La letra escarlata*. Una conexión importante entre los dos escritores es su uso del arte visual para plantear, y posiblemente resolver, los problemas que encuentran como artistas en un entorno hostil.

PALABRAS CLAVE: Intermedialidad, literatura comparada, narrativa norteamericana, novela histórica, relaciones entre texto e imagen.

ABSTRACT

This paper analyzes the way in which a contemporary Canadian novelist, Margaret Atwood, uses the work of a canonical nineteenth-century American novelist, Nathaniel Hawthorne, to define her own position as a writer, while at the same time criticizing and transforming her precursor's reflection on the writer's task. I identify this process in Atwood's 1996 novel, *Alias Grace*: it takes the form of a rewriting of Hawthorne's most famous novel, *The Scarlet Letter*. An important connection between the two writers is their common use of visual art to pose, and potentially to resolve, the problems they encounter as artists in a hostile environment.

KEYWORDS: comparative literature, historical novel, intermediality, North-American narrative, text-image relations.

* psimonson@unal.edu.co. Doctora en Literatura norteamericana. Universidad de París III-Nueva Sorbona.

This paper is in many ways the product of what Edmund Wilson would call a “shock of recognition”: both my own recognition of an active, transformative link between two important figures in the development of fiction in North America—the American Nathaniel Hawthorne and the Canadian Margaret Atwood—and the perception that this link reveals, in the work of the Canadian writer, just such a moment of recognition, “when genius becomes aware of its kin” (Wilson). Atwood, considered as a new link in the chain of North-American “geniuses” quoted by Wilson, provides a much-needed update to the American critic’s book, by extending “The Development of Literature in the United States recorded by the *Men* who made it” (my emphasis) to the rich field of contemporary Canadian literature, represented by one of its most prominent women writers.

That Atwood did indeed recognize in Hawthorne a novelist whose work had a role to play in her own self-definition as a writer clearly appears in her conference on historical fiction, “In Search of *Alias Grace*: On Writing Canadian Historical Fiction”. Describing a graduate course which she took on “The Literature of the American Revolution”, Atwood quotes a group of imaginary nineteenth-century Americans: “Now that we’ve had the Revolution, they fretted, where is the great American genius that ought to burst forth? What should the wondrous novel or poem or painting be like, to be truly American?” (Atwood, “In search” 222). She then goes on to mention *The Scarlet Letter*, as the quintessential product of this context:

... it was out of this questioning and assessing climate —where did we come from, how did we get from there to here, where are we going, who are we now— that Nathaniel Hawthorne wrote *The Scarlet Letter*, an historic novel ... that uses a seventeenth-century English Colonial setting for the purposes of a newly-forged nineteenth-century American Republic. And I think that’s part of the interest for writers and readers of Canadian historical fiction, now: by taking a long hard look backwards, we place ourselves. (222-223)

In the light of these remarks, it is significant that Atwood’s own historical novel, *Alias Grace* (the only one of her novels to fit into the category), can be read in part as a rewriting of *The Scarlet Letter*. In other words, to place herself, the author must look back not only at the Canadian past, but at the American literary tradition. In *Negotiating with the Dead*, a series of essays on writers and writing, Atwood specifically identifies Hester Prynne’s embroidered A as a symbol of the female artist’s marginal position in society (Atwood, *Negotiating* 83). Over and over again, the author describes her own artistic beginnings in terms which powerfully recall Hawthorne’s circumstances: a postcolonial context in which a new generation of writers are in charge of founding a national literature, while at the same time being looked upon with suspicion just for being writers. Reflecting on how

she became a writer, she describes the early stage of the process as a rather lonely and discouraging experience: “It was as if the public role of the writer—a role taken for granted, it seemed, in other countries and at other times, had either never become established in Canada, or had existed once but had become extinct” (16-17).

My interest here is not simply to identify an influence between the two novelists; nor am I claiming that Atwood’s writing is somehow derivative in relation to the earlier, more canonical work. What I would like to demonstrate is that *Alias Grace* is part of an ongoing exchange, a kind of cross-cultural discussion about issues which concerned both writers closely. In that sense, I would argue that Atwood’s novel is in some sense pursuing a task which Hawthorne could not fulfill because of the obstacles he faced as a nineteenth-century novelist writing in Puritan New England. We might say that one of Atwood’s concerns in her 1997 novel is to criticize and improve on Hawthorne’s earlier proposal¹. Thus, to speak of *Alias Grace* as a “rewriting” of *The Scarlet Letter* is not entirely a metaphor: as I will argue below, the parallels between the two novels are significant (primarily in the construction of the female protagonist as a figure of the artist ostracized, practically for life, by her community). The fact that Atwood’s novel refers explicitly to Hawthorne can be read as a signal to the reader to explore the connections between the two books further, and I believe that these connections point to a deliberate transposition, in the later novel, of the central issue of Hawthorne’s book to the Canadian context and a twentieth-century woman’s perspective.

An essential link between the two works is the use both writers make of visual art: in both novels, the verbal narrative is interwoven with vivid evocations of various forms of visual art which seem to propose a hybrid verbal-visual language as a challenge to purely verbal discourse. W.J.T. Mitchell, in *Picture Theory*, proposes several concepts which might account for this kind of hybridation or interweaving. Among them, the concept of the image/text (Mitchell 88-89), which implies a problematic relationship between the verbal and the visual—one which raises the question of “the heterogeneity of representational structures within the field of the visible and readable” (88)—seems to me the most relevant to the novels discussed, in which the relationship between verbal and visual language is problematized. Both writers are intensely aware of the expressive and communicative power of visual images, and of the power of verbal language to imprison the individual; both novels engage in creating images which evoke certain forms of visual art, forms which actively intervene

1. This idea recalls Richard Brodhead’s reflection on the “school of Hawthorne”, that is to say the way in which he perceives Hawthorne to engage later North-American writers and stimulate their own reflection on the writer’s task. (See Brodhead 8-12)

in a narrative process which in both works involves interpretation and a search for “truth”. We will see that part of the attraction of the visual dimension for both writers is that it provides a privileged vehicle for dealing with the problematic relation between *signifying* and *representing*² in art: visual art, for the two authors, thus becomes a vehicle for reflecting on the problems of their own, verbal art, and a means (hopefully) to resolve some of their difficulties as verbal artists.

In Hawthorne’s case, the most obvious manifestation of visual art in *The Scarlet Letter* is embroidery, which not only invades the story at the level of plot but also functions as a metaphor of the whole book³. As for Atwood’s novel, it centers on a protagonist who, among other things, is clearly an avatar of Hester Prynne. Like Hester, Grace is a talented seamstress and embroiderer; like Hester, she is also an ostracized criminal, whose crime is closely connected in the novel to her activity as a seamstress (as we will see, her narrating of her story is associated with embroidery): thus, the activity also becomes an organizing metaphor of the creation of the story itself⁴. And of course, Grace, like Hester, is a stand-in for the author (surely that is one of the meanings of the novel’s title). However, we will also find differences in the treatment of the visual material (and in the kind of visual material evoked) which hold the key to Atwood’s creative transformation of Hawthorne’s work.

VISUAL ART IN *THE SCARLET LETTER*: EMBROIDERY AS PAGEANTRY

Any understanding of Hawthorne’s fiction has to start out by recognizing what a problematic undertaking being a fiction writer was in his particular place and time. Discussions

2. As we will see, “representing” implies both the productive and the receptive aspects of artistic creation, conceived as a source of aesthetic pleasure (and not necessarily as an object of abstruse interpretation). “Signifying”, on the other hand, can be understood in the sense of Erwin Panofsky’s iconology, which aims at deciphering the secondary, conventional (or symbolic) meanings of artworks (Panofsky, especially 55-58). It is worth noting that Panofsky’s reflections on iconology deal largely with the art of the Middle Ages and Renaissance, when visual art almost always had an allegorical dimension. Claudio Guillén also mentions the (productive) tension in the visual arts between “representing” (the process of merely presenting or reproducing a model) and “meaning”: the process of giving meaning to the model, which exists as a sign within a framework of other signs or symbols (Guillén 105-111)
3. Though, in fact, the novel creates a more complex network of references to visual and performing art. We will concentrate here on the related topics of heraldry and embroidery, in order to focus on the link between Hawthorne and Atwood. For an important study of the role of embroidery and the scarlet letter in Hawthorne’s novel, see Bercovitch, *The Office of the Scarlet Letter*.
4. For other studies of Grace’s activity as a seamstress and quilt-maker in relation to her story-telling, see Michael; Siddall; Tolan; Wilson. Surprisingly, I have found no literature exploring the connection between *Alias Grace* and *The Scarlet Letter*.

of nineteenth-century American literature cannot ignore the hostility of Puritan New England to fiction-writing, or the pressures put upon writers of the early nineteenth century to be the founders of a great national literature in the aftermath of Independence (Simonson, *Lambivalence* 11-17)⁵. If the writer wants to live up to these expectations (and keep his audience), he has to be a serious, patriotic, and useful character. And Hawthorne, when he writes *The Scarlet Letter*, is trying hard, if not to *be* one, at least to make a convincing show of it. One way of satisfying the audience is to imitate Scott (almost the only novelist considered respectable in New England at the time) by writing a historical novel.

At the same time, Hawthorne has his reservations about the public he is writing for: the American readers demanded an American Shakespeare, but they themselves were not Shakespeare's audience (Simonson, "Cuando el escritor..." 214-217). Hawthorne expresses this very clearly in chapter XXI of *The Scarlet Letter* ("The New England holiday"): the narrator, talking about the Election Day crowd which has gathered to hear Dimmesdale's final sermon, draws some rather grim conclusions, not about the colonial Puritans, but about his own contemporaries:

... we perhaps exaggerate the gray or sable tinge, which undoubtedly characterized the mood and manners of the age. The persons now in the market-place of Boston had not been born to an inheritance of Puritanic gloom. They were native Englishmen, whose fathers had lived in the sunny richness of the Elizabethan epoch; a time when the life of England, viewed as one great mass, would appear to have been as stately, magnificent, and joyous, as the world has ever witnessed. Had they followed their hereditary taste, the New England settlers would have illustrated all events of public importance by bonfires, banquets, pageantries, and processions. Nor would it have been impracticable, in the observance of majestic ceremonies, to combine mirthful recreation with solemnity, and give, as it were, a grotesque and brilliant embroidery to the great robe of state, which a nation, at such festivals, puts on. ... (Hawthorne 155-156)

The narrator goes on to describe some of the New Englanders' rather feeble attempts at festivity on this particular occasion, and then administers his *coup de grace* to his own contemporaries: "It may not be too much to affirm, on the whole ... that they would compare favorably, in point of holiday keeping, with their descendants, even at so long

5. For other studies of Hawthorne's dilemmas as a writer, and of the relation between his writing and its historical context, see Bercovitch, *The Puritan Origins of the American Self*, *The Office of the Scarlet Letter*, and *The Rites of Assent*; Berlant; Millington; Reynolds (which includes an essay on Hawthorne's relationship to visual art).

an interval as ourselves. Their immediate posterity, the generation next to the early emigrants, wore the blackest shade of Puritanism, and so darkened the national visage with it, that all the subsequent years have not sufficed to clear it up. We have yet to learn again the forgotten art of gayety” (157).

We notice the importance that this withering diagnosis gives to the contrast between light and dark, drab and colorful (the *gray or sable tinge* opposed to the *sunny richness*), and the metaphorical function given to embroidery as the festiveness that should adorn even solemn public occasions. *The Scarlet Letter* is constantly informed by this tension between festivity, on the one hand, and, on the other, what we might call the tyranny of meaning: the moral lesson which is such an essential part of the Puritan world view. As we will see, Hawthorne calls on visual art as a means of counteracting this “joyless department”, as he calls it (157), and tipping the balance back towards “mirthful recreation”.

More specifically, the author calls on a number of art forms which belong, precisely, to Elizabethan England: heraldry, emblems, book illumination, religious painting, stained glass, and certain theatrical forms like the Elizabethan and Jacobean masque. What most of these forms have in common is the close relation which they establish between verbal language and images. My hypothesis here is that Hawthorne is working to transform his novel, at least metaphorically, from a piece of purely verbal discourse into an art object belonging to one of these composite forms.

The case of heraldry is particularly striking. If we think back to the passage previously quoted, we will see that this art form is very much present between the lines, since any public pageant in Elizabethan England would have been saturated with heraldic representations: the mention of the “grotesque and brilliant embroidery” on the robe of state can be read as a hidden reference to this art, which was omnipresent throughout Europe in the late Middle Ages and the early Renaissance (St John Hope; Pastoureaux). Any ceremonial robe was bound to carry heraldic devices indicating the family or profession of the wearer. As we might have expected, heraldry is much more explicitly evoked in relation to the scarlet letter itself, particularly at the very end of the book, in the famous passage in which Hester and Dimmesdale’s grave is described:

... one tombstone served for both. All around, there were monuments carved with armorial bearings; and on this simple slab of slate ... there appeared the semblance of an engraved escutcheon. It bore a device, a herald’s wording of which might serve for a motto and brief description of our now concluded legend; so somber is it, and relieved only by one ever-glowing point of light gloomier than the shadow:—

“ON A FIELD, SABLE, THE LETTER A, GULES.” (Hawthorne 178)⁶

This passage connects directly with the one in “The Custom-House” in which Hawthorne talks of his name being “blazoned abroad on title-pages” (Hawthorne 21-22). The term “blazoned” explicitly refers to the herald’s verbal description of the coat-of-arms: these verbal descriptions of visual icons made up a large part of the medieval “rolls” in which the information about heraldic shields was recorded (St John Hope 54-56). By framing the whole book between the title-page as verbal correlate of a heraldic shield, on the one hand, and the characters’ tombstone, on the other, as the visual manifestation of the same, with his own added herald’s gloss, Hawthorne is suggesting that the whole novel could be read as a work of heraldic art, combining both the devices (embroidered or engraved) and the verbal commentary, with Hawthorne in the double role of the shield-bearer and the herald (the creator of the coat-of-arms).

There are a number of other references to heraldry and related arts in the novel: the letter is Hester’s “badge”, the “symbol of her calling” (Hawthorne 110-111), as in the heraldic banners of the London guilds⁷. Even the letter mysteriously branded on Dimmesdale’s breast is curiously reminiscent of certain theories about the origins of heraldry, which supposedly started out as a series of devices tattooed on people’s chests as a mark of status (St John Hope 1). Pearl, who is the living embodiment of the letter (she goes around dressed up as it, like a character in a Christmas masque, as one of Hawthorne’s characters explicitly points out [Hawthorne 75]), is also described in a way that associates her with a figure in a stained-glass window: in chapter VIII, when Reverend Wilson sees Pearl in the Governor’s house, he exclaims, “Methinks I have seen just such figures, when the sun has been shining through a richly painted window, and tracing out the golden and crimson images across the floor.” (75-76). This is another indirect reference to heraldry, as the medieval stained-glass windows often bore heraldic devices (Pastoureau 23).

The choice of this particular art form as a recurring motif in the novel has several implications for the story. Obviously, the devices of heraldry do have a semantic dimension, as referring to aristocratic families or professional associations. But their semantic dimension is usually an indirect one, as in the “punning” (or “canting”) devices which provided, not the name itself, but a clue to the name, a kind of visual conceit or riddle (St John Hope 50, 59-60). Their other characteristic is that they subordinate the denotative

6. As the Norton edition points out in a footnote on the same page, in heraldic terms this means “On a black shield, the letter A in red” (Hawthorne 178).

7. Badges, which were worn by members of professional guilds or by the servants of aristocratic houses, usually carried on them some identifying element of the guild’s or the family’s coat-of-arms (St John Hope 48-49).

function to the pleasure of the eye. For St John Hope, the age of heraldry was an age when people “reveled in it and played with it” (6). Pastoureau also mentions the playful nature of the art, its presence not only at tourneys but at carnivals (Pastoureau 14)⁸.

Something very similar occurs with another Renaissance form of visual art, the emblem, which also involves a problematic, “punning” relationship between an image charged with allegorical meaning and a brief text whose relation to the image was not merely illustrative. On the contrary, the aim was to create a complex verbal and visual conceit, requiring an exercise of wit on the part of the observer in order to interpret it (Praz 15-24); and for an age in which wit was a primary requirement for the educated individual, interpretation was also a form of enjoyment. It is worth noting that *The Scarlet Letter* gives as much importance to emblematics as to heraldry (the two art forms are in fact closely connected, as heraldic devices often included or took the form of emblems). The letter itself, of course, is constantly referred to as a token, a symbol, or a badge indirectly manifesting the moral lesson of Hester’s situation⁹; on one occasion, Hester’s daughter Pearl, the human embodiment of the Letter, is explicitly described as an “emblem and product of sin” (Hawthorne 65).

This constant presence of the visual, I argue, is Hawthorne’s attempt to evade the rationalistic, didactic strait-jacket of Puritan moralism and replace it with a discourse rooted in the world of the senses, as manifested, for example, in the visual and performing arts¹⁰. The final paragraph of the novel, which leaves us on a rather gloomy parting image of the heraldic A, suggests that the author did not fully succeed in this undertaking. The performing arts do, after all, require a good deal of participation on the part of the audience, and there are indications that the author failed to create the sophisticated readership he yearned for (Simonson “Cuando el escritor” 215-217; *Lambivalence* 395-401).

Atwood faces a different situation. Her readership is much better prepared to deal with what she has to offer them than Hawthorne’s was, nearly a century-and-a-half earlier.

8. He also remarks, interestingly, that heraldic stained-glass windows often survived Protestant image-breaking practices because the heraldic images had no religious dimension (Pastoureau 23). Here we may have another clue to Hawthorne’s criticism of his contemporaries: it is not in fact the original Puritans who objected to the art of heraldry, but the nineteenth-century Americans, hidden behind the seventeenth-century Puritan colonists, who can no longer tell the difference and regard all art as suspect.

9. And leading to a transformation of the character herself into a human emblem: she and her letter, doomed to become the “general symbol... of woman’s frailty”, “the type of shame” (Hawthorne 55-56), not infrequently become “the text of the discourse” during the minister’s Sunday sermon (60).

10. This is also apparent in the way in which the novel destabilizes the moral message supposedly contained in the Letter, which gradually acquires a variety of meanings, escaping the Puritans’ didactic intentions and activating the hieroglyphic character of emblematic art.

Moreover, she is herself both a verbal and a visual artist, and, thus, is better equipped to deal with the artistic problems which both writers faced¹¹.

VISUAL ART IN *ALIAS GRACE*: EMBROIDERY, PATCHWORK AND COLLAGE

The connection between *The Scarlet Letter* and *Alias Grace* goes well beyond mere similarity of context. Atwood provides clues, within the novel itself, to a much more organic relationship, one which is directly connected both to the protagonists' particular kind of artistic activity and to their respective criminal records. For Grace, too, is a marginal, ostracized figure for most of the novel: first, as an Irish servant girl in a British colony, and later, as a condemned criminal, convicted of abetting the murders of her employer, Thomas Kinnear, and his house-keeper and mistress, Nancy Montgomery¹².

The association between Atwood's protagonist and Hawthorne's is discreet but explicit. Dr. Simon Jordan, the psychoanalyst character in the book, is discussing Grace with Reverend Verringer, the Methodist preacher who heads the committee for rehabilitating the protagonist (hopefully by using psychoanalysis to prove that Grace was mentally ill at the moment of the murders). Simon is wondering whether he should interview Mrs. Moodie, a local literary figure who has written about the murder case, but Reverend Verringer advises against it. As he says: "Mrs. Moodie is a literary lady, and like all such, and indeed like the sex in general, she is inclined to—" 'Embroider,' says Simon. 'Precisely,' says Reverend Verringer. (Atwood, *AG*¹³ 223). The two then go on to talk about Spiritualism, which provides the occasion for mentioning Hawthorne. Reverend Verringer quotes the narrator's comments on mediums in *The Blithedale Romance*, which intrigues Simon: "He is surprised to find a clergyman reading Hawthorne: the man has been accused of sensualism, and —especially after *The Scarlet Letter*— of a laxity in morals" (223).

This is a rather devious passage. The mention of embroidery and *The Scarlet Letter* on the same page is obviously not chance. I would argue that Atwood herself is concerned here with precisely the issue I have been discussing in relation to Hawthorne's novel: the tension between the moralizing and rationalizing impulse, on the one hand (what I called earlier the "tyranny of meaning"), and the world of the senses, on the

11. For other studies of Atwood's involvement with visual art, and her activity as a visual artist, see Cooke; Nischik.

12. See an earlier, more limited exploration of this aspect of the novel in Simonson, « Des fleurs »

13. From here on, *AG*.

other. And certainly, *The Scarlet Letter's* celebration of the pleasures of the eye could be defined, in Puritan terms, as a “laxity in morals,” even without the topic of adultery.

This brings us to a passage in *Alias Grace* which for me is as essential to a reading of Atwood's novel as the passage on Elizabethan festivity was for *The Scarlet Letter* because it epitomizes the tension between sensorial perception and interpretation, between meaning and pleasure. Again, it involves both the character of the psychoanalyst and, indirectly, the activity of embroidery. Early in the novel, Grace is having one of her sessions with Dr. Jordan. As he sits across from her in the sewing room, Grace gives us her assessment of the situation:

... He smells of shaving soap, the English kind, and of ears; and of the leather of his boots. It is a reassuring smell and I always look forward to it, men that wash being preferable in this respect to those that do not. What he has put on the table today is a potato, but he has not yet asked me about it, so it is just sitting there between us. I don't know what he expects me to say about it, except that I have peeled a good many of them in my time, and eaten them too, a fresh new potato is a joy with a little butter and salt, and parsley if available, and even the big old ones can bake up very beautiful; but they are nothing to have a long conversation about. Some potatoes look like babies' faces, or else like animals, and I once saw one that looked like a cat. But this one looks just like a potato, no more and no less. Sometimes I think that Dr. Jordan is a little off in the head. But I would rather talk with him about potatoes, if that is what he fancies, than not talk to him at all. (*AG*, 111-112)

The potato has to do with Dr. Jordan's course of action with his patient: he brings her objects, or pieces of fruit or vegetables—preferably roots, that are stored in cellars—in the hope that they will evoke some association that will bring her memory back (in particular, the memory of what happened in the cellar where Nancy Montgomery was murdered). In a way, the whole novel is about the tug of war between the psychoanalyst, who is trying to diagnose, interpret, and categorize Grace, and Grace herself, who never allows this to happen (in fact, instead of “curing” the patient, the doctor ends up losing his own memory).

Embroidery, of course, is not very far away; not only is the scene taking place in the sewing room, where Grace is sewing blocks for a quilt—a considerable portion of the subsequent conversation turns on the question of quilts—but the whole interaction between the two takes the form of the kind of embroidering which Dr. Jordan and Reverend Verringer mentioned in the passage quoted above. Whereas Dr. Jordan aims at getting past the mere frills, so to speak, and ascertaining the hard facts of the case, he is ultimately foiled by the realization that the frills *are* the facts, or at least all that the observer is going to get.

The passage I have just quoted strikes me as representative of what is, in my opinion, the main impulse of *Alias Grace*: away from interpretation and towards sensorial experience.¹⁴ In her 1996 novel, Atwood uses the actual physical presence of the visual, however discreetly, to expand the narrative references to visual art, thus destabilizing and “opening up”, so to speak, the verbal dimension of the text. The section titles of the book are quilt names, and the title page of each section has a picture of the corresponding quilt block below the title. This sort of collage art is as much a metaphor for the story as patchwork itself, which is, in fact, a form of collage: originally, quilts were often made by sewing together pieces of previously existing cloth into new patterns, particularly when the previous material was old and no longer useable in its original shape (Chouard 71; Peck 16, 20). This mode of recycling, or *reinscription*, gives us an idea of what Atwood might really be doing with Hawthorne’s novel, as if *The Scarlet Letter* were an old and beautiful Indian shawl in danger of becoming moth-eaten, and needing to be cut up and reused in a different form.

The images on the quilt blocks, moreover, would seem to quote another key element from *The Scarlet Letter*: heraldry. At one point, Grace compares the many-colored quilts to the banners of armies in battle array, a comparison which is closely connected to the beauty of the quilts, and the intense visual pleasure that the character derives from looking at them (and, later, from remembering them): “Over the years in prison, when I have been by myself, as I am a good deal of the time, I have closed my eyes and turned my head toward the sun, and I have seen a red and an orange that were like the brightness of those quilts: and when we’d hung a half-dozen of them up on the line, all in a row, I thought that they looked like flags, hung out by an army as it goes to war” (Atwood, *AG* 185). This suggests a parallel between the quilt blocks which decorate the chapter headings and the heraldic devices one finds on medieval shields or banners, as well as inviting a comparison between these apparently isolated, suggestive images, and the scarlet letter as the recurring (and enigmatic) heraldic device in Hawthorne’s novel¹⁵.

However, this point also constitutes an important difference between the two novels. By explicitly making the connection with heraldry, Atwood also highlights the difference between it and the art form she has actually chosen to foreground in her novel. Unlike

14. The objects which Dr. Jordan brings to Grace are a good illustration of this: he brings her apples, radishes, carrots, in the hope of producing meaning, and she simply eats them (see for example Atwood, *AG* 43-45).

15. Another striking parallel could be drawn with emblematics: the quilt blocks with their accompanying names (“Jagged Edge”, “Rocky Road”, “Puss in a Corner”) very much resemble emblems whose text enigmatically evokes the different episodes of the story.

heraldry (at least in medieval and Renaissance England, where commoners could not adopt armorial bearings, unless as members of professional guilds [St John Hope 8-12]), quilting is not an aristocratic activity, but a popular art form, and one which creates an object both for ornament and for concrete practical use. The novel thus blurs the boundaries not only between the visual and the verbal, but between art and everyday life: even common objects (like potatoes, clean laundry, chicken bones...) become sources of aesthetic and sensual pleasure. This is where *Alias Grace* diverges sharply from *The Scarlet Letter*: Hawthorne's metaphor of heraldry encloses the story and its characters inside the limits of a symbolic escutcheon centered on a single, dominant device; Atwood breaks the coat-of-arms into a multitude of pieces which are only loosely connected. The quilt blocks forming the chapter sections are not, in fact, self-contained images, since each is potentially a fragment of a quilt waiting to be pieced together. At the same time, they cannot be united into a harmonious whole, since each belongs to a different pattern, and conjures up a whole different quilt, and even a diversity of possible quilts. In the story, none of these possible quilts is actually completed; nor is the story itself, which remains open-ended. In this sense, Atwood's novel is very much a "rhizomatic" text, in the words of Deleuze and Guattari: a work which ramifies underground in many different directions, rather than something organized harmoniously around a single central device (Deleuze and Guattari 9-37; Chouard 71).

CONCLUSION

Both Hawthorne and Atwood, when they embarked on their careers as artists, faced the task of defining themselves as such in a context openly hostile to the undertaking; both of them understood/understand their writing in close connection with other arts, in particular with various forms of visual or performing art, which function, in their work, partly as metaphors of the fiction-writer's task, and partly as concrete strategies for expanding the limits of verbal discourse. I hope to have shown here that Hawthorne's seminal meditation on the problems of writing fiction in North America provided key elements for Atwood's continuing reflection on the topic. Obviously, it is possible to read *Alias Grace* independently of *The Scarlet Letter*; yet it is clear that by engaging with the earlier novel in her own work, Atwood is doing something which she herself names as one of the writer's essential tasks: *negotiating with the dead*.

All writers learn from the dead. ... All writers must go from *now* to *once upon a time*; all must go from here to there; all must descend to where the stories are kept; all must take care not to be captured and held immobile by the past. And all must commit acts of larceny, or else of reclamation, depending on how

you look at it. The dead may guard the treasure, but it's useless treasure unless it can be brought back into the land of the living and allowed to enter time once more –which means to enter the realm of the audience, the realm of the readers, the realm of change. (Atwood, *Negotiating* 178-179)

Atwood's concern with the danger of being "captured and held immobile by the past" might explain a certain reluctance on her part to directly acknowledge her debt to Hawthorne in her essays and conferences on writing, as if such an acknowledgment risked exerting a petrifying power on her own writing, immobilizing her in the shadow of canonical North-American literature. Yet I would argue that this act of "larceny, or ... reclamation, depending on how you look at it", is precisely what Atwood is doing with Hawthorne's novel: allowing a treasure to "enter time once more", be rewritten and become a source of new meanings.

BIBLIOGRAPHY

- Atwood, Margaret. *Alias Grace*. London: Virago, 1997. Print.
- . "In search of *Alias Grace*: On Writing Canadian Historical Fiction". *Curious Pursuits: Occasional Writings, 1970-2005*. London: Virago Press, 2005. Print.
- . *Negotiating with the Dead: A Writer on Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Print.
- Bercovitch, Sacvan. *The Office of the Scarlet Letter*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1991. Print.
- . *The Puritan Origins of the American Self*. New Haven, CT: Yale University Press, 1975. Print.
- . *The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America*. New York: Routledge, 1993. Print.
- Berlant, Lauren. *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia and Everyday Life*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991. Print.
- Bloom, Harold, ed. *Bloom's Modern Critical Views: Margaret Atwood*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009. Print.
- Brodhead, Richard H. *The School of Hawthorne*. New York: Oxford University Press, 1986. Print.
- Chouard, Géraldine. "L'Amérique comme patchwork". *Revue française d'études américaines* 89 (2001): 70-85. Print.
- Cooke, John. *The Influence of Painting on Five Canadian Writers: Alice Munro, Hugh Hood, Timothy Findley, Margaret Atwood and Michael Ondaatje*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 1996. Print.
- Deleuze, Gilles, & Félix Guattari. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1980. Print.
- Guillén, Claudio. "El hombre invisible: literatura y paisaje". *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona: Tusquets Editores, 1998. Print.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter*. New York: W. W. Norton & Company, 1988. Print.
- Michael, Magali Cornier. "Rethinking History as Patchwork: The Case of Atwood's *Alias Grace*". *MFS Modern Fiction Studies* 47.2 (2001): 421-447. Print.
- Millington, Richard H. *Practicing Romance: Narrative Form and Cultural Engagement in Hawthorne's Fiction*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992. Print.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1994. Print.
- Nischik, Reingard M. "From Survivalwoman to Literary Icon: An Interview with Margaret Atwood". *Engendering Genre: The Works of Margaret Atwood*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2009. Print.

- Panofsky, Erwin. "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art". *Meaning in the Visual Arts*. Harmondsworth, Great Britain: Penguin Books, 1970. Print.
- Pastoureau, Michel. *Figures de l'héraldique*. Paris: Editions Gallimard, 1996. Print.
- Peck, Amelia. *American Quilts and Coverlets in the Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, MQ Publications, 2007. Print.
- Praz, Mario. *Imágenes del barroco (estudios de emblemática)*. Trad. José María Parreño. Madrid: Ediciones Siruela, 1989. Print.
- Siddall, Gillian. "'This is what I told Dr. Jordan...': Public Constructions and Private Disruptions in Margaret Atwood's *Alias Grace*". *Bloom's Modern Critical Views: Margaret Atwood*. New York: Bloom's Literary Criticism, 2009. Print.
- Simonson, Patricia. "Cuando la literatura escribe la historia literaria: un novelista norteamericano en 1852". *Literatura. Teoría, Historia, Crítica* 6 (2004): 183-219. Print.
- . "Des fleurs qui poussent dans le silence: le langage de la couleur dans *Alias Grace*". *Polysèmes* 14 (2015). Online journal of the SAIT. Web. 30 mayo 2015. < <http://sait-france.org/wp-content/uploads/2015/03/article-16-polysemes-14.pdf>>
- . "L'ambivalence de la prise de parole dans l'écriture de Nathaniel Hawthorne: le dilemme de Jonas". Diss. Universidad de París III, 1998. Print.
- St John Hope, W. H. *An Introduction to Heraldry*. Mineola, NY: Dover Publications, 2001. Print.
- Tolan, Fiona. *Margaret Atwood: Feminism and Fiction*. Amsterdam: Editions Rodopi B. V., 2007. Print.
- Wilson, Sharon Rose. "Quilting as Narrative Art: Metafictional Construction in *Alias Grace*". *Margaret Atwood's Textual Assassinations: Recent Poetry and Fiction*. Columbus: The Ohio State University Press, 2003. Print.

Gutiérrez Carbajo, Francisco, ed. *Teatro breve actual*. Madrid: Castalia, 2013. 512 pp.

CARLOS FERRER

Asociación Española de Críticos Literarios

Una antología suele enseñar algo en su diversidad, ya sea una corriente emergente, un texto novedoso, un nombre por recordar o una nueva visión de lo que suponíamos ya conocido y no lo es, porque la creación siempre está en movimiento. En el caso de esta antología de teatro breve, a cargo del profesor español Gutiérrez Carbajo, no hay intención de canon, porque está hecha al dictado del eco de los escenarios y del gusto del editor. La presencia o ausencia de los autores es el motivo esencial de discrepancia respecto a la antología, así como la oportunidad perdida para fijarle sin ambages al lector actual y al venidero qué es lo que se cuece en el teatro breve español de hoy en día. Esta antología debería funcionar como un catalejo, es decir, debería acercarnos a la totalidad del panorama teatral en su formato breve; pero esa totalidad está sesgada por la selección, puesto que su variedad no es tal: hay autores que repiten con varias obras elegidas (por ejemplo, Sanchis Sinisterra con seis, Alonso de Santos con cinco, Moreno Arenas con cinco) en lugar de publicar solo una o dos por autor y obtener así mayor representatividad. Esta antología debería ser un termómetro, pero le faltan temperaturas, y su estructura interna obedece a las modalidades discursivas, lo cual es una novedad por su variedad formal y riqueza temática.

Gutiérrez Carbajo afirma en su introducción que “toda selección es gozosa y dolorosa: es necesario elegir y prescindir”, y esta es una “muestra” que incluye algunos de los dramaturgos “más significativos de los distintos grupos generacionales y de las diversas tendencias escénicas del momento actual”. Hay entre dos y cinco autores por década desde los nacidos en los treinta (Jesús Campos y Domingo Miras), hasta los nacidos en los setenta (Diana de Paco, José Manuel Corredoira y Gracia Morales). El resto de seleccionados son Jerónimo López Mozo, José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos, Alfonso Vallejo y Rafael Gordon (los cuarenta); Antonia Bueno, Moreno Arenas (¿por qué?), Alfonso Zurro y Miguel Murillo (los cincuenta); y Beth Escudé, Raúl Hernández Garrido, el laureado Juan Mayorga y Juana Escabias (los sesenta). Sorprendentemente, Marina Sanfilippo también tiene un texto dramático breve en el libro en lo que es un guiño al relato oral, pero no figura en los apéndices por no ser dramaturga ni estar encuadrada en generación o grupo alguno. Entre los que no están

y podrían estar, mencionaremos algunos dramaturgos, como Cunillé, Itziar Pascual, Paloma Pedrero, Ignacio Amestoy, Ernesto Caballero... Sin embargo, hay que valorar en gran medida la inclusión de textos inéditos o de versiones definitivas, un acierto en ese sentido que el lector agradece.

Dubois, Jacques. *La institución de la literatura*. Trad. Juan Zapata. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014. 152 pp.

PAULA ANDREA MARÍN COLORADO
Universidad de Antioquia

De entrada hay que resaltar la importancia de la publicación de este libro dentro del limitado mercado editorial de traducciones académicas en Colombia. Siempre acostumbrados a esperar que las traducciones de los textos de teoría literaria vengan de Argentina, de España o de México, no deja de ser grato darse cuenta de que este panorama puede ir cambiando y de que este tipo de proyectos empiezan a tener eco dentro las editoriales académicas colombianas.

Además de lo anterior, hay que señalar que la sociología de la literatura en Colombia no ha sido un campo muy explorado. Más allá de lo que, en su momento, desarrolló y propuso Rafael Gutiérrez Girardot como un programa de tareas pendientes para los investigadores de la literatura colombiana y latinoamericana, no hemos adelantado mucho. De la sociología de la literatura de índole marxista de las décadas de 1970 y 1980 hemos pasado a una sociocrítica que se quedó en analizar el habitus, la toma de posición del autor y en presentar un análisis en el que se le da prioridad al texto literario, pero que ha dejado completamente de lado las condiciones materiales de producción y recepción de la literatura. Con la entrada de los estudios culturales en la academia colombiana, a inicios de este siglo XXI, ese estudio de las condiciones materiales de la actividad literaria quedó oculto tras intereses considerados con mayor “legitimidad” académica: las relaciones —aunque solo en el plano del contenido, de los temas— entre la cultura y las artes, la cultura y la literatura, el texto y la sociedad.

En este sentido, el libro de Dubois, aunque publicado por primera vez en 1979, funciona como una actualización de los debates sobre la sociología de la literatura, no solo en Colombia, sino en los estudios literarios en todo el ámbito hispanohablante; a este propósito contribuye también el aparato crítico preparado por su traductor, Juan Zapata (notas), quien introduce las más recientes referencias de trabajos realizados en el campo de la sociología de la literatura, específicamente, en el mundo francófono. Si nuestro actual paradigma dentro de esta perspectiva —no del todo aceptado, sin embargo— es la teoría de los campos de producción simbólica de Pierre Bourdieu (con la que dialoga directamente el profesor belga), el modelo teórico propuesto por Dubois complementa lo

planteado por el francés con dos ventajas: el equilibrio que logra entre elaboración teórica y enfoque didáctico, y el conocimiento más especializado de los fenómenos literarios.

Dubois explica la institución literaria como un sistema compuesto por tres aspectos: un corpus de obras, unos actores (escritores, críticos, editores, mecenas) y unas referencias periféricas (público, modos de difusión y publicación, estructuras educativas) (86). Asimismo, para el profesor belga, la institución literaria actúa a partir de la interacción de diferentes instancias, cuya función es elaborar, definir y legitimar las obras literarias (71); por ello, se pueden clasificar en instancias de emergencia (salones, revistas), de reconocimiento (crítica-prensa), de consagración (academias, premios, cooptaciones) y de canonización (programas y manuales de las instituciones educativas) (74). De esta manera, el estudio de la literatura, dentro del enfoque de Dubois, parte de la premisa de que aquella es una práctica social y cultural desarrollada dentro de unas condiciones materiales concretas que revelan cómo sigue teniendo, pese a su proceso de autonomización (en realidad, siempre relativo), una función ideológica que tiende a reproducir las relaciones sociales (100).

Asumir la literatura únicamente como una “producción intelectual” es desconocer su funcionamiento dentro de una sociedad y en un momento particular (72) y seguir reproduciendo el “mito de una actividad depurada de toda atadura material” (87). Este mito oculta el doble carácter de la práctica del escritor (89): su búsqueda de acumulación de capital simbólico y, al mismo tiempo, su necesidad de vivir de lo que escribe y de ser reconocido por ello. De allí se desprende la contradicción constitutiva de la actividad literaria, la “problematización del principio autotélico del campo literario” (89): hacer ver como intrínseco lo que solo puede entenderse en términos de “ciertas determinaciones exteriores al campo institucional,... traducidas según la propia lógica del campo” (86). La sociología de la literatura revela estas determinaciones exteriores y sus formas de traducción a la lógica del campo literario, analizando, además de la configuración de la institución literaria y de sus instancias, la posición del autor, el texto literario y los modos de lectura.

En cuanto a la posición del autor, Dubois recomienda reconstruir las etapas de su carrera (fase profética, de conquista y emergencia, de consagración y ortodoxia, de decadencia), la participación en grupos o cenáculos, el género o géneros practicados, las relaciones establecidas, las gratificaciones o premios, el programa estético-escritura, la posición enunciativa construida en los textos y el tipo de público al que se dirige, y la imagen producida de la función de la literatura y del escritor (91). En cuanto al texto literario, Dubois propone prestar cuidadosa atención al estudio de las temáticas, la escritura y la retórica (122). Por último, en cuanto a las prácticas o modos de lectura,

el profesor belga invita a estudiarlos desde la “experiencia en términos psicológicos (necesidades y gustos, actitudes y hábitos) para luego ser contextualizada a partir de las condiciones materiales y prácticas de su ejercicio (funcionamiento de las librerías y de las bibliotecas, por ejemplo)” (95). De esta forma, esta metodología de análisis de la actividad literaria daría cuenta de su complejidad y de su lugar dentro de la cultura y de una sociedad determinada.

La sociología de la literatura ha estado en la agenda académica de un mínimo de los proyectos de los grupos de investigación en literatura colombiana del país y, paradójicamente, en algunos investigadores provenientes de otros campos: la sociología y la historia. En este sentido, esta traducción es un hito editorial y académico que tal vez pueda llevarnos a pensar nueva y definitivamente en la importancia de esta perspectiva teórica para abordar problemas y preguntas de investigación que los estudios literarios en el país han evitado o han mirado de soslayo.

Como sucede con toda teoría, no se trata de hacer el traslado directo de sus premisas al campo literario hispanoamericano; si Dubois toma el caso de la literatura francesa (del siglo XIX y, en menor medida, la actual), como investigadores debemos ver ese caso como un punto de referencia que nos permite comprender la diferencia de nuestras literaturas y sus particulares procesos. Al mismo tiempo modelo teórico, crítico e histórico literario, La institución de la literatura invita a seguir pensando la literatura fuera de todo fetichismo; amenazada siempre por diversas formas del poder (político, económico, social, cultural), la pretendida autonomía literaria no se puede entender sino como una fuerza relativa (107) que se renueva, que adquiere diversas formas y que moviliza todo el funcionamiento del campo literario para que nos sea posible seguir hablando de literatura.

NORMAS PARA LOS AUTORES

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica publica artículos originales e inéditos producto de una investigación en el área de los estudios literarios. Se recibirán artículos en español y en inglés. Los artículos que se presenten a la convocatoria de la revista no deben estar en proceso de evaluación por parte de ninguna otra publicación. Solo se recibirán artículos a través del medio digital.

Tiempos y proceso editorial

Recibidos los artículos, el Comité Editorial evaluará el cumplimiento básico de los requisitos. Una vez obtenido el visto bueno del Comité Editorial, el documento pasará a la evaluación de dos jurados anónimos y externos. Los resultados de la evaluación se darán a conocer mediante una carta de aceptación, de aceptación con cambios o de rechazo, que será enviada a los autores a través de correo electrónico.

Si el artículo es aceptado y se solicitan cambios, los autores tienen un plazo de dos semanas para trabajar sobre los mismos. Una vez evaluados los cambios se informará al autor sobre la aprobación final y las fechas de publicación a través de correo electrónico. Durante los tiempos de evaluación *Perífrasis* podrá contactar a los autores a través de correos electrónicos y llamadas personales.

El Comité Editorial de *Perífrasis* determina, a partir del concepto de los evaluadores, si un artículo será publicado o no. Asimismo decidirá qué artículos pueden ser publicados en números futuros. Se reserva de la misma manera la decisión sobre la corrección de estilo en los casos que considere necesario, que a su vez será presentada a consideración del autor.

Artículos aceptados para publicación

Una vez el artículo sea aceptado para su publicación, el autor debe firmar una autorización a la Universidad de los Andes para la cesión de sus derechos tanto en la versión impresa de la revista como en la versión digital.

Si el artículo quiere incluirse en otra publicación, el autor debe esperar seis meses a partir de la publicación en *Perífrasis* para hacerlo. Debe considerar además que en la futura publicación *Perífrasis* aparecerá como la publicación original. Igualmente debe solicitarse una autorización escrita al Comité Editorial y a la dirección de la revista para tal efecto. Por último, los autores de los artículos aceptados para publicación recibirán dos ejemplares de la revista en la que participaron.

Parámetros de presentación de los artículos

La extensión de los artículos debe ser de entre 12 y 20 cuartillas (tamaño carta) incluidas las notas al pie. Los cuadros, tablas e imágenes no hacen parte de la extensión del artículo; para su uso, el autor debe cerciorarse de que sus derechos de uso estén vigentes.

La extensión de las reseñas no debe superar las 4 cuartillas y estas deben cumplir con los mismos requisitos de edición que los artículos. Asimismo, los textos reseñados no deberán superar los 3 años de antigüedad respecto al número de la revista en el que sería incluida la respectiva reseña.

Perífrasis basa su estilo de edición en la séptima versión de la MLA y todos los artículos deberán cumplir con las siguientes normas:

— Uso de la fuente Times New Roman a 12 puntos, doble espacio y con márgenes de una pulgada.

— En la primera página del artículo deben aparecer en inglés y en español el título, un resumen que no supere las 100 palabras y cinco palabras clave.

— Para asegurar la imparcialidad en la evaluación, el nombre del autor no debe aparecer en ninguna de las páginas del artículo. Los datos de contacto (nombre, direcciones, teléfonos fijos y móviles, dirección de correo electrónico) y filiación académica del autor (institución a la que pertenece) deben ir en un archivo diferente.

— Ya aceptado el artículo, el autor debe enviar por correo electrónico su hoja de vida actualizada (títulos, estudios, cargo actual, instituciones a las que pertenece y todas las publicaciones hechas en los últimos tres años en libros y revistas). Igualmente debe indicarse el proyecto de investigación en el cual se inscribe o de la que se deriva el artículo.

SUBMISSION GUIDELINES

Perífrasis publishes original and previously unreleased articles, in Spanish and English, which are product of an investigation in the area of literary studies. Articles submitted for the journal's call must not be in current evaluation process by any other publication and will only be received in digital form at the following e-mail address: revistaperifrasis@uniandes.edu.co

Timeline and Editorial Process

Once the articles are received, the Editorial Board will evaluate their basic compliance with the editorial requirements of *Perífrasis*. Once approved by this committee, the document will go on to evaluation by two external anonymous judges. The Editorial Board will determine, based on the evaluators' verdict, if an article will be published or not. Moreover, it will decide what articles can be published in future issues. During reviewing times, *Perífrasis* may contact the authors through e-mail and personal phone calls.

Results of the review will be announced through a letter of acceptance, acceptance with changes, or rejection, which will be sent to the authors by e-mail. If an article

is accepted and changes are requested, the author will have two weeks to work on them. Once these changes are reviewed, the author will be informed about the final approval and publishing dates. The Editorial Board reserves the right to decide on copyediting when it deems it necessary. This will also be submitted to the author for consideration. Authors of accepted articles will receive two copies of the journal where they participate.

Articles Accepted for Publication

Once an article is accepted for publication, the author must sign a consent form for the transfer of rights to Universidad de los Andes for the printed version as well as the digital version of the journal. If the author would like to include the article on a different publication, he or she must wait at least six months from the publication date of *Perífrasis* to do so. The author must also keep in mind that in the future publications *Perífrasis* will be listed as the original publication. Furthermore, written authorization must be requested from the Editorial Board and the journal's directors to that end.

Article Presentation Parameters

Article length must be between 12 and 20 pages (letter size), including footnotes. Charts, tables, and images are not part of an article's length; in order to use them, the author must make sure that their copyright is still valid. Review length must not exceed 4 pages, and reviews must comply with the same editorial requirements as articles. Moreover, reviewed texts must not exceed three years of antiquity compared to the journal issue where the review would be included.

Perífrasis bases its editing style on the seventh edition of the *MLA Handbook for Writers of Research Papers*, and all articles must comply with the following rules:

- Format: Times New Roman 12-point font, double-spaced, with one-inch margins.
- The article must include on its first page an abstract in English and Spanish no longer than 100 words, and five keywords.
- In order to ensure impartiality in the evaluation, the author's name must not appear in any of the article's pages. The author's contact information (name, address, phone numbers, e-mail address, etc.) and academic affiliation must go on a separate file.
- Once an article is accepted, the author must send by e-mail his or her updated CV (titles, studies, current position, institutions he or she belongs to, and all publications done in the last three years in books and journals). The research project he or she belongs to and from which the article derives must also be specified.

DECLARACIÓN DE ÉTICA

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica es la revista del Departamento de Humanidades y Literatura, de la Facultad de Artes y Humanidades en la Universidad de los Andes. La revista se encuentra ubicada en la Carrera 1 18A 12, oficina N.º 202 y el teléfono de contacto es: 3 39 49 49, ext. 4783. Su dirección electrónica es: <http://revista-perifrasis.uniandes.edu.co/>, el correo electrónico: revistaperifrasis@uniandes.edu.co y su estructura la siguiente: un editor, un asistente editorial, un comité editorial y un comité científico que garantizan la calidad y pertinencia de los contenidos de la revista.

Publica artículos inéditos producto de una investigación en el área de los estudios literarios, en español y en inglés. Los artículos que se presenten a la convocatoria de la revista deben ser originales y no deben estar siendo evaluados por ninguna otra publicación.

Responsabilidades del autor

Los autores deben remitir sus artículos a través del correo electrónico: revistaperifrasis@uniandes.edu.co en las fechas establecidas por la revista para la recepción de los artículos. Deben firmar la Declaración de responsabilidad, en la que asumen la responsabilidad por el contenido del artículo y declaran que los artículos son originales e inéditos, que han obtenido los permisos correspondientes para reproducir en el artículo material que no es de su autoría y que han reconocido las fuentes de este.

La revista tiene normas para los autores en español e inglés, que contienen las pautas para la presentación de los artículos y reseñas, así como las normas de edición. Se pueden consultar en la sección Normas de su página web y en la versión impresa de la revista.

Si el artículo es aceptado y se solicitan cambios, los autores tienen un plazo de dos semanas para trabajar sobre los mismos. Una vez el artículo sea aceptado para su publicación, el autor debe firmar una autorización a la Universidad de los Andes para la cesión de sus derechos tanto en la versión impresa de la revista como en la versión digital. En este mismo documento los autores confirman que el texto es de su autoría y que se respetan los derechos de propiedad intelectual de terceros.

Responsabilidades editoriales, revisión por pares y responsabilidad de los evaluadores

Recibidos los artículos, el Comité Editorial evaluará el cumplimiento básico de los requisitos editoriales de *Perífrasis*. Una vez obtenido el visto bueno de este comité, el documento pasará a la evaluación de dos jurados anónimos y externos. El Comité Editorial determinará, a partir del concepto de los evaluadores, si un artículo será publicado o no. Asimismo decidirá qué artículos pueden ser publicados en números futuros.

Tan pronto un número de la revista salga publicado, el editor tiene la responsabilidad de su difusión y distribución a los autores y a las entidades con las que se hayan establecido acuerdos de canje, así como a los repositorios y sistemas de indexación nacionales e internacionales. Igualmente, el editor se ocupará del envío de la revista a los suscriptores activos.

ETHIC GUIDELINES

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica is the journal of Universidad de los Andes' Humanities and Literature Department. It is located in Carrera 1 18A 12, of. N.º 202 and its contact telephone is: 3 39 49 49, ext. 4783. *Perífrasis'* web site is: <http://revistaperifrasis.uniandes.edu.co/>, and its e-mail address: revistaperifrasis@uniandes.edu.co. The structure of the journal is as follows: an editor, an assistant editor, an editorial board and a scientific board, who support the quality and pertinence of the journal's content.

Perífrasis publishes previously unreleased articles, in Spanish and English, which are product of an investigation in the area of literary studies. Articles submitted for the journal's call must be original and not being in current evaluation process by any other.

Author Responsibilities

Authors must submit their articles in digital form at the following e-mail address: revistaperifrasis@uniandes.edu.co within the timeline set by the journal and must sign the Responsibility Form. In this form authors take responsibility for the content of the article and declare that their papers are original works, that have obtained the permission to reproduce material which is not their property, and that they have recognize its source.

Perífrasis has a Submission Guidelines in English and Spanish that can be consulted in the web site or in the printed version of the journal.

If an article is accepted and changes are requested, the author will have two weeks to work on them. Once an article is accepted for publication, the author must sign a consent form for the transfer of rights to Universidad de los Andes for the printed version as well as the digital version of the journal. In this consent the author must specify the article authorship and that the article respects the intellectual property rights of third parties.

Editorial Responsibilities, Peer Review and Evaluators Responsibilities

Once the articles are received, the Editorial Board will evaluate their basic compliance with the editorial requirements of *Perífrasis*. Once approved by this committee, the document will be sent to evaluation by two external anonymous judges. The Editorial Board

will determine, based on the evaluators' verdict, if an article will be published or not. Moreover, it will decide what articles can be published in future issues. During reviewing times, *Perífrasis* may contact the authors through e-mail and personal phone calls.

As soon as an issue of the journal is released, the editor has the responsibility of its diffusion and distribution to authors, the institutions with whom exchange agreements have been established, as well as national and international indexation systems, repositories and databases. The editor also will be in charge of sending the journal to active subscribers.

Convocatoria

10 de julio de 2015 a 9 de octubre de 2015

perífrasis Revista de Literatura, Teoría y Crítica responde a la necesidad del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes de fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos.

La convocatoria para el decimotercero número de **perífrasis** se abre a la comunidad académica el día 10 de julio de 2015. El cierre de la aceptación de documentos tendrá lugar el día 9 de octubre de 2015. Todos los artículos deben ser enviados al correo revistaperifrasis@uniandes.edu.co

El objetivo de la revista es publicar artículos originales e inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

Editora General: Francia Elena Goenaga

Asistente Editorial: Margarita Pérez

<i>Comité Editorial</i>	<i>Comité Científico</i>
MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR	CARMEN ELISA ACOSTA
CAROLINA ALZATE	ROLENA ADORNO
MARIO BARRERO FAJARDO	RAÚL ANTELO
ADOLFO CAICEDO	BEATRIZ AGUIRRE
HÉCTOR HOYOS	JAIME BORJA
PABLO MONTOYA	ROMÁN DE LA CAMPA
ANA CECILIA OJEDA	STÉPHANE DOUAILLER
JÉRÓNIMO PIZARRO	CRISTO FIGUEROA
LILIANA RAMÍREZ	BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN
HUGO RAMÍREZ	ROBERTO HOZVEN
LUIS FERNANDO RESTREPO	CARLOS JAUREGUI
DAVID SOLODKOW	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
PATRICIA TRUJILLO	CLAUDIA MONTILLA
JUAN MARCELO VITULLI	ALFONSO MÚNERA CAVADÍA
	SONG NO
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

SUSCRIPCIONES

Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica publica dos números anualmente y realiza sus suscripciones a través de la librería de la Universidad de los Andes:

<http://libreria.uniandes.edu.co/>

Valor del ejemplar: \$20.000

Valor de la suscripción por un año (2 ejemplares): \$35.000*

Valor de la suscripción por dos años (4 ejemplares): \$50.000*

* El valor de la suscripción no incluye el costo del envío. Para mayor información sobre los costos y las suscripciones visite <http://revistaperifrasis.uniandes.edu.co/> o escribá-nos a: revistaperifrasis@uniandes.edu.co

COLECCIÓN DEPARTAMENTO DE
HUMANIDADES Y LITERATURA 2015-1

EDICIONES UNIANDES



EDUARDO GÓMEZ

Ciudad antes del alba

Antología poética

 Universidad de
los Andes

Departamento de Humanidades y Literatura



EDUARDO COTE LAMUS

La vida cotidiana

Poemario

 Universidad de
los Andes

Departamento de Humanidades y Literatura

PUBLICACIONES DEL INSTITUTO CARO Y CUERVO

SERIE COEDICIONES

VII

DIARIO ÍNTIMO

SOLEDAD ACOSTA

&

DIARIO

JOSÉ MARÍA SAMPER

EDICIÓN, PRÓLOGO Y NOTAS

DE

CAROLINA ALZATE



 Universidad de
los Andes

BOGOTÁ
2015

COLECCIÓN SÉNECA - EDICIONES UNIANDES

FICCIÓN BIOPOLÍTICA
Y EUGENESIA EN EL
MARTÍN FIERRO

David Solodkow



PREGRADO EN LITERATURA

Acreditación de Alta Calidad, 8 años, CNA

Los egresados cuentan con las herramientas necesarias en las áreas teórica, crítica e investigativa para desempeñarse idóneamente en diversos espacios laborales: la investigación, la gestión cultural, la edición, el periodismo cultural y la docencia, entre otros.

El currículo ofrece al estudiante cursos en las áreas de literaturas hispánicas y no hispánicas, teoría crítica y literaria, lingüística, lenguas clásicas y metodología de investigación. Adicionalmente incluye talleres de creación, de edición y de docencia, así como talleres de periodismo cultural y cursos de gestión cultural.

Opciones de Grado. En concordancia con el currículo, los estudiantes del Programa de Literatura cuentan con varias opciones para cumplir su requisito final de grado, opciones que les permiten explorar su futuro académico o laboral antes de graduarse: Investigación (trabajo de grado; programa co-terminal con la Maestría en literatura; asistencia de investigación) y práctica de grado (gestión cultural; edición; periodismo cultural; docencia).

Informes: <http://literatura.uniandes.edu.co>
Correo Electrónico: infhumli@uniandes.edu.co
Teléfono: (57-1) 339 4949 Exts. 2501-2507

Oficina de Apoyo Financiero
<https://apoyofinanciero.uniandes.edu.co/>

Los estudios de posgrado en Literatura de la Universidad de los Andes, además de ofrecer una amplia formación en las áreas de la literatura colombiana y latinoamericana, comprenden un alto componente teórico y crítico y abren el espectro hacia literaturas en otras lenguas, permitiendo el acercamiento a una diversidad de propuestas teóricas y textos literarios.

MAESTRÍA EN LITERATURA

SNIES 52330

Nuestra Maestría en Literatura está dirigida a profesionales de los estudios literarios, de disciplinas afines dentro de las artes, las humanidades y las ciencias sociales, educadores y profesionales de otros campos que puedan demostrar un conocimiento de la disciplina. La Maestría se ofrece en dos modalidades: profundización e investigación.

El egresado del programa reúne las habilidades analíticas y metodológicas propias de la investigación en Literatura. El carácter de investigador y crítico le abre la posibilidad de desempeñarse en las áreas de la docencia, el sector editorial y la crítica literaria y cultural especializada, así como la posibilidad de continuar con estudios de doctorado.

DOCTORADO EN LITERATURA

SNIES 91508

Nuestro Doctorado en Literatura busca formar investigadores y docentes especialmente preparados para el ámbito de la educación superior y de la producción académica de alto nivel, capaces de generar, transferir y emplear conocimientos propios del campo de los estudios literarios en áreas relevantes para el país y para América Latina.

Líneas de investigación: Teoría literaria moderna y contemporánea, Estudios comparados, Edición crítica, Estudios de género, literatura y cultura, Estudios del siglo XIX, Poéticas de la traducción, Escrituras autobiográficas, Renacimiento y Barroco, Estudios afrodescendientes, Estudios indígenas, Literaturas del Caribe (hispano y no hispano), entre otras.

* Nuestros programas de posgrado cuentan con la figura del Asistente Graduado, la cual le permite al Departamento de Humanidades y Literatura financiar los estudios de un número limitado de estudiantes. Esta ayuda financiera se asigna por concurso, de acuerdo con los méritos académicos de los estudiantes.

Informes: <http://literatura.uniandes.edu.co>
Correo Electrónico: malite@uniandes.edu.co
Teléfono: (57-1) 339 4949 Exts. 2501-2503

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

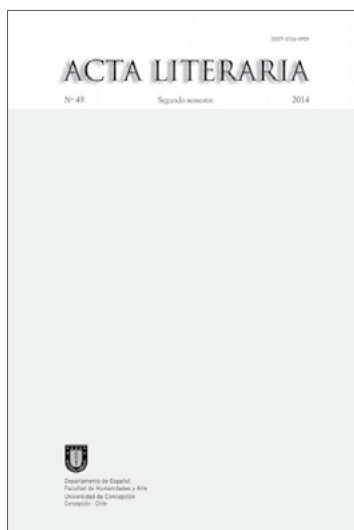
Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

ACTA LITERARIA

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Director: Dr. Juan Zapata Gacitúa

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío