

ISSN: 2145-8987

# perífrasis

Revista de Literatura, Teoría y Crítica

## #27

**Volumen 13**  
Septiembre-diciembre  
2022

## PERÍFRASIS

Revista de Literatura,  
Teoría y Crítica

ISSN: 2145-8987

## VOLUMEN 13

n.º 27

Fecha: septiembre-diciembre 2022  
Periodicidad cuatrimestral  
PP. 156

## RECTORA

Raquel Bernal Salazar

## DECANA

Andrea Lozano-Vásquez

## DIRECTOR DE DEPARTAMENTO

Mario Barrero Fajardo

## EDITOR

Hugo Hernán Ramírez

## COORDINADORA EDITORIAL

Margarita María Pérez Barón

## CORRECCIÓN DE ESTILO

Leonardo Realpe

## DIAGRAMACIÓN

Lina Cabrera

## IMPRESIÓN

Xpress Estudio Gráfico y Digital S.A.

## REVISTA PERÍFRASIS

Carrera 1 n.º 18A 12 Oficina Ñd 202  
Bogotá-Colombia  
Tel: (571) 3394949 Ext: 4783  
<http://revistaperifrasis.uniandes.edu.co>

## COMITÉ EDITORIAL

Carolina Alzate, *Universidad de los Andes*; María Mercedes Andrade, *Universidad de los Andes*; Verena Dolle, *Universität Giessen*; Cheryl Elston, *University of Reading*; Héctor Hoyos, *Stanford University*; Edison Neira, *Universidad de Antioquia*; Anahí Ré, *Universidad Nacional de Córdoba, Universidad Provincial de Córdoba*; Luis Fernando Restrepo, *University of Arkansas*; Magda Sepúlveda, *Universidad Católica de Chile*; Patricia Simonson, *Universidad Nacional de Colombia*; David Solodkow, *Universidad de los Andes*; Mónica María del Valle, *Universidad de La Salle*

## COMITÉ CIENTÍFICO

Carmen Elisa Acosta, *Universidad Nacional de Colombia*; Rolena Adorno, *Yale University*; Raúl Antelo, *Universidade F. Santa Catarina*; Jaime Borja, *Universidad de los Andes*; 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, *Tufts University*; Claudia Montilla, *Universidad de los Andes*; Pablo Montoya, *Universidad de Antioquia*; Alfonso Múnera Cavada, *Universidad de Cartagena*; Song No, *Purdue University*; Betty Osorio, *Universidad de los Andes*; Carmen Ruiz Barrionuevo, *Universidad de Salamanca*

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 a *Perífrasis*, revista 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.

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación.  
Reconocimiento como Universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949 Minjusticia.

CREATIVE COMMONS BY



## TABLA DE CONTENIDO

<b>Presentación</b>	7
<b>Editorial</b>	9
<b>Artículos</b>	
Biblioteca, finitud y resistencia: la lectura como gesto discursivo en <i>La biblioteca de París</i> WILSON PÉREZ URIBE. UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, COLOMBIA	14
La legitimación del poder en <i>Los motivos de Bayardo</i> de Luis Arturo Ramos MARÍA ESTHER CASTILLO G. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO, MÉXICO	32
Un registro de “La Post-Havana”: notas sobre ficción y globalización en <i>La autopista: The movie</i> de Jorge Enrique Lage JAVIER RUBIO MANZANO. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, ESPAÑA	50
Jugos dañados del San Pedro en <i>La violencia del tiempo</i> de Miguel Gutiérrez MATÍAS DI BENEDETTO. UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA-CONICET, ARGENTINA	67
Tecnología, simulacro y relaciones afectivas en <i>Geografía de la lengua</i> de Andrea Jeftanovic JIMENA VICTORIA TORRES MARCO. UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, ESPAÑA	84
Apetitos titánicos y tiránicos caribeños: fukú, narraciones voraces y cuerpos literarios en <i>La maravillosa vida breve de Óscar Wao</i> de Junot Díaz SILVIA ORTIZ GÓMEZ. UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA	98
Úrsula Suárez y Úrsula de Jesús: autofiguración y autoridad en la temprana modernidad americana ANDREA GAYET. UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA	116
<b>Reseñas</b>	
Barrero Fajardo, Mario. <i>Viaje a la “tierra caliente” de Álvaro Mutis</i> . Universidad de los Andes, 2020, 202 pp. TANIA GANITSKY. PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA	134

Uriarte, Javier. <i>The Desertmakers. Travel, War, and the State in Latin America</i> . Routledge, 2020, 324 pp. MARIANA MORAES. UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO, URUGUAY	137
<b>Normas para los autores</b>	140
<b>Declaración de ética</b>	144
<b>Suscripciones</b>	148
<b>Índice periódico por volumen</b>	149

## TABLE OF CONTENTS

<b>Presentation</b>	7
<b>Editorial</b>	9
<b>Articles</b>	
Library, Finitude and Resistance: Reading as a Discursive Gesture in the <i>Library of Paris</i> WILSON PÉREZ URIBE. UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, COLOMBIA	14
The Legitimation of Power in <i>Los motivos de Bayardo</i> by Luis Arturo Ramos MARÍA ESTHER CASTILLO G. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO, MÉXICO	32
A Record of “Post-Havana”: Notes on Fiction and Globalization in <i>La autopista: The movie</i> by Jorge Enrique Lage JAVIER RUBIO MANZANO. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, ESPAÑA	50
Damaged Juices from San Pedro in <i>La violencia del tiempo</i> de Miguel Gutiérrez MATÍAS DI BENEDETTO. UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA-CONICET, ARGENTINA	67
Technology, Simulation and Sentimental Relationships in <i>Geografía de la lengua</i> by Andrea Jeftanovic JIMENA VICTORIA TORRES MARCO. UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, ESPAÑA	84
Caribbean Titanic and Tyrannical Appetites: Fukú, Voracious Narratives, and Literary Bodies in Junot Díaz’s <i>The Brief Wondrous Life of Oscar Wao</i> SILVIA ORTIZ GÓMEZ. UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA	98
Úrsula Suárez and Úrsula De Jesús: Self-Representation and Authority during Early American Modernity ANDREA GAYET. UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA	116
<b>Reviews</b>	
Barrero Fajardo, Mario. <i>Viaje a la “tierra caliente” de Álvaro Mutis</i> . Universidad de los Andes, 2020, 202 pp. TANIA GANITSKY. PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA	134

Uriarte, Javier. <i>The Desertmakers. Travel, War, and the State in Latin America</i> . Routledge, 2020, 324 pp. MARIANA MORAES. UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO, URUGUAY	137
<b>Submission Guidelines</b>	142
<b>Ethical Guidelines</b>	146
<b>Subscriptions</b>	148
<b>Periodical Index per Volume</b>	149

## PRESENTACIÓN

---

*Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* es la publicación periódica del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes. Publica, en su versión impresa y en su versión digital de acceso abierto, artículos de investigación, entrevistas y reseñas en español y en inglés, sin ningún costo para los autores. Desde 2022 la revista tiene una periodicidad cuatrimestral (enero-abril, mayo-agosto y septiembre-diciembre), se publica al inicio de cada uno de estos periodos y es financiada por el Departamento de Humanidades y Literatura.

El objetivo de la revista es publicar artículos de investigación, entrevistas y reseñas originales e inéditos de autores nacionales y extranjeros. La revista tiene un enfoque amplio y está abierta a investigaciones sobre las diferentes manifestaciones literarias, los nuevos objetos de estudio y las múltiples perspectivas que han surgido dentro del panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

*Perífrasis* está dirigida a profesores, investigadores y estudiantes de pregrado y posgrado de literatura y áreas afines. Cuenta con un comité científico y editorial, así como con un conjunto de evaluadores —conformado por investigadores activos nacionales y extranjeros—, quienes se rigen por los principios de rigor y pluralismo académicos, propios de la Universidad de los Andes.

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

- 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.
- REDIB. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico, España, desde 2015.
- Portal del hispanismo. Instituto Cervantes, España, desde 2015.
- ESCI - Emerging Sources Citation Index. Thomson Reuters, Estados Unidos, desde 2015.
- Redalyc - Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal, México, desde 2016.
- SciELO Citation Index, Estados Unidos, desde 2017.
- HAPI - The Hispanic American Periodicals Index, Estados Unidos, desde 2018.
- ERIH PLUS - European Reference Index for the Humanities and Social Sciences, Noruega, desde 2019

El número 27 de *Perífrasis* reúne seis estudios sobre novelas escritas en el siglo XXI, un estudio sobre prosa ficcional del siglo XVII y dos reseñas. El orden que he propuesto a los trabajos aquí publicados quiere poner en evidencia que nuestras preocupaciones, por más actuales que sean (la guerra, la corrupción, las drogas, el avasallante peso de la tecnología, etc.), en el fondo son las mismas de hace doscientos o quinientos años, y son expresión de la soledad, la tristeza, la marginación. Se trata de textos en los que la narrativa se mira desde los límites; textos que nos obligan a pensar la ficción, la literatura, la lectura, el contacto con los libros y con las palabras del otro como un derecho humano, con aquello que Antonio Cándido identificó como una manifestación universal de todos los hombres en todos los tiempos: “No hay pueblo y no hay hombres que puedan vivir sin ella, esto es, sin la posibilidad de entrar en contacto con alguna especie de fabulación”.

Comienza nuestro viaje con un estudio sobre la novela de Janet Skeslien Charles, *The Paris Library* (*La biblioteca de París*, traducción de Gemma Rovira, Salamandra, 2021). Leer este trabajo, teniendo como ruido de fondo la guerra en Ucrania, en Yemen, en Palestina o en Colombia obliga a preguntarnos ¿por qué leemos en contextos en donde la fragilidad de la vida humana puede estallar literalmente con solo levantar la cabeza? Cuando la violencia es la atmósfera, la ficción, la literatura, las bibliotecas y los libros se configuran como formas de resistencia, quizá son los únicos ámbitos en donde se puede respirar. Cuando sembrar el miedo es la práctica favorita de los poderosos, cuando todas las formas de violencia se normalizan y se trivializan en las pantallas, es urgente abrir los ojos y reconocer que no todo es terror, que en el silencio de la noche cobra vida la tradición oral, que en las ciudades ocupadas circulan manuscritos, que en la trinchera alguien dejó olvidado un libro que otro le había prestado. Wilson Pérez Uribe, de la Universidad de Antioquia, en su artículo, “Biblioteca, finitud y resistencia: la lectura como gesto discursivo en *La biblioteca de París*”, dice: “El hecho de hacer disponible la lectura, de prodigar los libros en un tiempo de carencia, resulta primordial para comprender la labor de una biblioteca en épocas de incertidumbre. Planteo la idea de un contraste discursivo: por un lado, el discurso atemorizante, de la persecución, de la vigilancia y del castigo; por otro lado, el discurso de la esperanza posible, de la promesa de la cultura y de la resistencia frente al terror y la ignorancia”.

No menos vigente es el tema del artículo “La legitimación del poder en *Los motivos de Bayardo* de Luis Arturo Ramos”. La novela publicada en 2019 se sirve del género policiaco con matiz político para poner sobre la mesa las dinámicas asociadas con el juego del mecenazgo oficial y de su relación con las élites intelectuales, con el reconocimiento

público de los artistas, con la subordinación del arte y la literatura a lo políticamente correcto, y con la función del arte y la literatura en la construcción de la opinión pública. Si bien la novela se ubica en México y presenta a personajes como Orlando Pascacio (Octavio Paz) o Monsi (Carlos Monsiváis), parte de su interés radica en que su metáfora es legible en el ámbito cultural de casi cualquier país del mundo en donde el peso de los ministerios de cultura o educación, soterrado o abiertamente, define a quién se publica, qué se lee, a quién se invita para armar con los elegidos el campo del arte, el campo de una literatura subordinada a la lógica de la cultura institucionalizada. Dice María Esther Castillo de la Universidad de Querétaro: “Ramos configura la imagen de una microsociedad histórico-literaria a través de la herramienta básica de todo poeta, de la palabra, del discurso entendido no solo como soporte, sino como un sistema de significación que como tal refleja la construcción (o reconstrucción) del entramado social que a todos los involucrados con el fenómeno literario interesa”.

El tercer artículo que incluimos en este número lleva por título “Un registro de ‘La Post-Havana’: notas sobre ficción y globalización en *La autopista: The movie* de Jorge Enrique Lage”. En este trabajo de Javier Rubio Manzano de la Universidad Complutense de Madrid, se expone en primer lugar un contexto de la literatura de ciencia ficción en América Latina en general y en Cuba en particular, contexto que sirve para mostrar la manera como se leen los procesos globalizantes, la forma en que la literatura cubana dialoga con mundos más allá de la isla, más allá de los ámbitos locales y de las pequeñas preocupaciones cotidianas, de suerte que puede señalar que en las nuevas narrativas en Cuba no destacan los discursos o reflexiones políticas o ideológicas, sino más bien las historias futuristas o tecnológicas que se producen a partir de la conexión a la red. El desapego de términos como “revolución”, “socialismo” y “transición” que han marcado buena parte de la literatura cubana del siglo xx se lee en “La disolución de la identidad nacional, como consecuencia de la transnacionalidad, se representa principalmente a través de la parodia y la mezcla de elementos a priori incompatibles. Hay numerosos ejemplos dentro de la obra donde se muestran estos procesos de transformación y disolución. Uno de los casos más destacados es el de la Virgen de la Caridad del Cobre, la cual aparece representada como un robot gigante en un video musical. Lage busca desmitificar a la virgen con esta transformación tecnológica y rodeándola de un grupo de rockeros que, en el último instante, acaban rechazando su procedencia cubana: “Los rockeros cubanos confiesan: ya no somos rockeros, ya no somos cubanos” (Lage 40). Otro símbolo de la cubanidad que es parodiado es la bandera. Sus colores —el rojo, el blanco y el azul— coinciden con los de la marca de refrescos Pepsi, y son los personajes

cubanos de la novela los que otorgan un grado de importancia mayor a la marca que a la bandera.

En el cuarto artículo, “Jugos dañados del San Pedro en *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez”, Matías Di Benedetto, de la Universidad Nacional de La Plata, piensa los cruces entre experimentalismo narrativo y tematización de las drogas, estudia la manera en que la novela *La violencia del tiempo* (Punto de Lectura, 2010) tematiza la ingesta del cactus de San Pedro y, al hacerlo, oscila entre la fascinación y el menosprecio. Las primeras páginas del artículo recuerdan varios de los estudios que le sirven de antecedente a la relación drogas y literatura, para luego mostrar que a lo largo de la novela de Miguel Gutiérrez “se sientan las bases de una estrategia narrativa cuya desconfiguración de un centro irradiador de sentidos se transforma en su rasgo principal. Es que la alteración sensorial, suscitada por las visiones del cactus de San Pedro, sostiene también un marco explicativo capaz de doblegar los modos de narrar asociados con el realismo. En este sentido, *La violencia del tiempo* hace de los cruces entre chamanismo y montaje la plataforma enunciativa desde la cual se construye una “terapéutica de la investigación” lo más alejada posible de los ordenamientos promovidos por el discurso historiográfico, así como, de la misma manera, sienta las bases de un discurso narrativo capaz de tender sus propios puentes de sentido con esa práctica de raigambre chamánica.

Jimena Victoria Torres Marco, de la Universidad de Salamanca, estudia la novela *Geografía de la lengua* (Uqbar Editores, 2007) de la escritora chilena Andrea Jeftanovic y en ella explora el tratamiento literario de los distintos condicionantes que atraviesan una relación sentimental sometida a la distancia física y a la tecnología. Bajo el título “Tecnología, simulacro y relaciones afectivas en *Geografía de la lengua*”, Torres comienza por ubicar la novela bajo los conceptos de “posthumanismo” o “transhumanismo”, en el marco de una nueva realidad plagada de virtualidad, de pantallas, de consumo, de espectáculo, de la mimetización de lo humano con la máquina, de los no lugares y de las relaciones líquidas, y concluye: “En una sociedad como la actual, donde las tecnologías constituyen un medio de comunicación de primer orden, está produciéndose un distanciamiento de la realidad concebida en su dimensión física y, al mismo tiempo, se están creando otros planos de realidad que generan confusión y extrañamiento”.

Silvia Ortiz Gómez, de la Universidad de los Andes, propone un artículo titulado “Apetitos titánicos y tiránicos caribeños: fukú, narraciones voraces y cuerpos literarios en *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* de Junot Díaz”. De la misma manera que en la novela del dominicano-estadounidense se cruzan en lógica carnavalesca un adolescente obeso devorador de historias, la tragedia del trujillato o las obsesiones por J.R.R. Tolkien, en este artículo entran en escena el canibalismo, la historia de la isla, el

déspota de la República Dominicana, personajes de *Marvel* y Calibán para concluir, por ejemplo, que en la novela de Díaz “Los imaginarios del acto de comer, de devorar y ser devorado, se instalarán a partir de ese momento dentro de la obra para revelar cómo detrás de la ingesta se esconden prácticas de poder, dominación y definición de la identidad del otro y la otra que pueden ser usadas para marginalizarles y negarle validez a su identidad y humanidad. En la República Dominicana de Óscar, y en América por extensión, presencias como el fukú sirven entonces como fuerzas engullidoras que reflejan la manera en la que los abusos estructurales y políticos infectan, indigestan y matan a los sujetos marginalizados, sexualizados y racializados que han habitado esos espacios”.

Después de los artículos sobre novelas del siglo XXI, con “Úrsula Suárez y Úrsula de Jesús: autofiguración y autoridad en la temprana modernidad americana” de Andrea Gayet de la Universidad de Buenos Aires, damos el salto a la prosa conventual latinoamericana para estudiar dos obras completamente distintas entre sí pero en las que, igual que en las novelas del siglo XXI, también podemos rastrear en escrituras no menos fragmentarias y opacas los miedos más íntimos, las condiciones de exclusión, la soledad. Andrea Gayet propone que leamos, por una parte, la *Relación de las singulares misericordias*, escrita por una clarisa chilena del siglo XVIII y, por otra parte, el *Diario espiritual* de una monja peruana del siglo XVII; la chilena perteneció a una típica familia criolla acomodada que desde pequeña tuvo visiones sobrenaturales que afirmaban su vocación de ser monja. La peruana era hija de un español y una esclava africana, fue esclava en el convento de las clarisas y tras un evento extraordinario tuvo una revelación divina que la llevó a dedicar su vida a Cristo. El muy interesante trabajo de Gayet muestra que “Úrsula Suárez y Úrsula de Jesús construyen su lugar de enunciación a partir de dos grandes ejes: la conjunción problemática entre la voz propia y la inserción de la voz ajena (sea la del confesor o la ficcionalización de la voz divina o de los muertos) dentro del discurso místico, y la autofiguración (*self-fashioning*). Mediante la articulación de estas dos zonas, logran —enmarcadas en el gesto introspectivo que implica la escritura en el dispositivo confesional— por un lado, construir una autoridad para enunciar y, por otro, laxar los límites que les fueron impuestos por la institución eclesiástica. De esta manera, subvierten la asociación de la mujer con la debilidad, la pasividad y su tendencia ‘natural’ al pecado; y generan desvíos en la retórica, los tópicos y las convenciones católicas”.

Cerramos el número 27 de *Perífrasis* con dos reseñas. La primera, escrita por Tania Ganitsky, se ocupa del libro de Mario Barrero Fajardo, *Viaje a la “tierra caliente” de Álvaro Mutis* (Universidad de los Andes, 2020), y concluye que: “Barrero nos muestra que la obra de Mutis también se introduce en y puede leerse desde campos como la ecología, la economía, la historia, la ciencia política y la psicología además de la estética

y los estudios literarios”. La segunda reseña, de Mariana Moraes sobre el libro de Javier Uriarte, *The Desertmakers. Travel, War, and the State in Latin America* (Routledge, 2020), concluye que: “*The Desertmakers* representa un aporte innovador a los estudios de la literatura de viaje en América Latina tanto por su aproximación a la función de los desplazamientos y operaciones culturales que conforman el fenómeno de la guerra en el siglo XIX, como por lo que deja en estado de latencia: pensar la continuidad de esas violencias en instituciones y modelos económicos para los que la representación de los espacios y sus habitantes sigue siendo un territorio en disputa”.

Ya puede advertir nuestro lector que el tema de la guerra abre y cierra este número de *Perífrasis*. Como lo dijera José Arcadio Segundo, solo se necesita una palabra para entender lo que se siente en la guerra: miedo. Pero los trabajos publicados aquí muestran que todos tenemos en la literatura un cuarto de Melquiades que nos protege del ruido, nos cubre con su luz sobrenatural, nos da la sensación de ser invisibles e invencibles.

Agradecemos a los colegas que confían en *Perífrasis* para someter sus trabajos, a quienes dictaminan sobre ellos, al Departamento de Humanidades y Literatura y a la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes (Colombia) por su invaluable respaldo institucional.

HUGO HERNÁN RAMÍREZ  
*Editor*

**BIBLIOTECA, FINITUD Y RESISTENCIA: LA  
LECTURA COMO GESTO DISCURSIVO EN  
*LA BIBLIOTECA DE PARÍS***

**LIBRARY, FINITUDE AND RESISTANCE: READING AS A DISCURSIVE  
GESTURE IN *THE PARIS LIBRARY***

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202213.27.01>

WILSON PÉREZ URIBE\*  
*Universidad de Antioquia, Colombia*

Fecha de recepción: 19 de enero de 2022

Fecha de aceptación: 30 de marzo de 2022

Fecha de modificación: 4 de mayo de 2022

RESUMEN

Este artículo reflexiona, a partir de la novela *La biblioteca de París*, de Janet Skeslien Charles —enmarcada en el plano histórico de la Biblioteca Americana de París, durante la Segunda Guerra Mundial— sobre los tópicos de finitud, formas de la crisis y de la violencia, derecho a la literatura, creación imaginativa e imaginación narrativa, entramados para comprender la biblioteca como espacio para habitar, en el que se hace disponible la lectura en tanto gesto de acogida frente a tiempos de incertidumbre y conflicto.

PALABRAS CLAVE: Janet Skeslien Charles, literatura histórica, Segunda Guerra Mundial, biblioteca, hermenéutica

ABSTRACT

This article reflects, based on the novel *The Paris Library*, by Janet Skeslien Charles, framed on the historical plan of the American Library in Paris during World War II, the topics of finitude, forms of crisis and violence, the right to literature, imaginative creation and narrative imagination, as frameworks to understand the library as a space to inhabit, in which reading is made available as a welcoming gesture in times of uncertainty and conflict.

KEY WORDS: Janet Skeslien Charles, historical fiction, World War II, library, hermeneutics

\*wilson.perezu@udea.edu.co Licenciado en Humanidades, Lengua Castellana, Universidad de Antioquia.

## 1. PÓRTICO

Janet Skeslien Charles (Conrad, Montana, 1971) ha irrumpido con fuerza en el panorama literario actual. Luego de su primera novela, *Luz de luna en Odessa* (2009), escribe, basándose en su experiencia como directora de proyectos culturales de la Biblioteca Americana de París, *La biblioteca de París* (2021). En la novela la autora realiza una reconstrucción histórica de los episodios que acontecieron durante la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), en el marco de la ocupación alemana en París. En el contexto propio de la guerra, la crisis y la incertidumbre de un tiempo violento y agreste, dicha biblioteca continuó con sus puertas abiertas, ofreciendo libros y diversos materiales culturales. Aun en la fracturación de la ciudad, de la crueldad del discurso nacionalsocialista y de los grupos perseguidores, la biblioteca, acervo de la cultura, el arte, la literatura y la ciencia, siempre estuvo disponible, tanto para los habitantes de París, refugiados judíos y soldados que combatían en el extranjero. En esta, más allá del plano arquitectónico, matérico y espacial, se configuró un gesto discursivo en el que se aunaba el sentido de la resistencia ante las formas de la violencia y el acto de ofrecer la lectura como puente hacia una reimaginación del mundo, en tanto contingente, extraño e incierto.

En este sentido, en el presente artículo se pretende indagar sobre algunas relaciones concurrentes en *La biblioteca de París*, frente a tópicos como el sentido de la finitud (Mèlich) en un tiempo de crisis y de violencia (Buttler), el derecho a la literatura (Cándido) y su consonancia con la idea de creación imaginativa (Esquirol) e imaginación narrativa (Nussbaum), todo ello para pensar en la configuración de un sentido de la biblioteca en tanto espacio para habitar (Heidegger), donde se ofrece la lectura como acto que resignifica los horizontes de una vida extrañada, en trance, incapaz de presentarse compacta y estable frente a sí misma. Igualmente, se hace preciso el indagar, a lo largo del texto, sobre las miradas que subyacen en la relación entre literatura, libros, resistencia y guerra, en cuanto ejes de comprensión sobre lo que pueden las prácticas sociales y culturales de la lectura en tiempos adversos.

## 2. FINITUD: ENTRE LO FRÁGIL Y LO VULNERABLE

París fue ocupada por las fuerzas alemanas en 1940. El discurso del nazismo iniciaba su proliferación por toda Europa. La incertidumbre se cernía sobre los pobladores de las regiones apartadas de la capital francesa. Se llegó a creer que la violencia totalitaria no la rebasaría, que esta era un fortín que resistiría los avances de la guerra, y que los rumores de una institucionalización de los valores gubernamentales de la Alemania hitleriana se

apagarían en el aire sin mayor determinación. Iniciados los ataques aéreos, muchos franceses, jóvenes en su mayoría, se enlistaban en el ejército para hacer frente a la amenaza creciente. En *La biblioteca de París*, se retrata la decidida determinación de Rémy, hermano de Odile, bibliotecaria de aquel centro cultural americano radicado en la capital francesa, en asumir las obligaciones ciudadanas, lejos de su familia. Este es apenas un retrato de otros casos similares, donde la fragmentación familiar apenas alcanzaba un sentido temporal, algo momentáneo.

Mientras la incertidumbre, el miedo y un silencio sosegado inundaban las calles de París, la biblioteca continuaba abierta. “Como precaución contra los ataques aéreos, la Ciudad de la Luz se quedaba completamente a oscuras por la noche; no había farolas encendidas en las calles, ni luces de neón en los cabarets, ni lámparas encendidas en las calles, ni lámparas en nuestra sala de lectura” (137). Los empleados de la biblioteca y los abonados —aquellos que con regularidad hacían uso de los servicios— habitan un tiempo precario, falto de respuestas lógicas, en la que la violencia ejerce sus formas a través del miedo y la duda. Lo que acontece durante la Segunda Guerra Mundial es una pérdida del sentido del mundo. Los sujetos que lo habitan son seres finitos, es decir, seres cuya existencia es la herencia de generaciones pasadas, cuyos vínculos sociales están en un constante rehacer y cuyas formas de vida están delimitadas por la fragilidad, la tensión y una incierta representación del estar en el mundo.

En este sentido, para configurar lo que se comprende por finitud, Mèlich apunta que “existir es salir de sí, lanzarse a una aventura en una tierra extraña que no dejará de serlo y en la que nunca se tendrá la sensación de estar en casa. ... La extrañeza es una condición insuperable de la existencia” (29). ¿Cómo interpretar el mundo justo cuando parecía perderse? Lo que anuncia la guerra es un desconcierto absoluto. Las condiciones sociales, políticas e ideológicas se desmoronan. La gramática que había dado forma al imperio de lo formal se ha transgredido con la unicidad de una mirada capaz de desautorizar todo aquello que sea radicalmente diferente.

Cuando aflora la crisis, los habitantes del mundo olvidan las relaciones con las que responden al sentido de habitar en él. Por lo tanto, aparecen sistemas de carácter simbólico para instituir un sentido totalizador. “Para ejercer su función, los sistemas tienen a sueldo a sumos sacerdotes que predicán las supuestas bondades de su lógica. Sus palabras son del orden de lo incontestable y es necesario rendirles pleitesía” (50). Dichos sistemas instauran lógicas de verdad que condicionan acciones y discursos. En esta delimitación, el pensamiento se condiciona a regímenes de conformidad, imposibilitando que este surja “de las experiencias que lo conmueven” (Bárcena 45). Es necesario hacer dos preguntas en este momento: ¿cómo restituir las habitancias cordiales y resonantes en un mundo confuso? ¿Cuáles son los

medios para configurar sentidos de libertad mientras la tradición heredada se ha hecho invivible? Los habitantes de París, no solo nacidos allí, sino también inmigrantes o turistas, son seres que, ante los embates de la guerra, han sido conscientes de su fragilidad en un tiempo contradictorio y ambiguo. Un posible acercamiento a las anteriores preguntas tendría que orientarse a las formas de resistencia que se han configurado cuando lo aparentemente estable se ha vuelto dictatorial, temeroso y afrentoso. “Para que exista una relación de sentido con el mundo hace falta una sintonía disonante entre la existencia y el mundo. Sin esa sintonía, tanto el mundo como la existencia están condenados a la penuria” (51).

Butler explora las formas de resistencia a la violencia. Plantea que el terror y el crimen que se han creado no son más que una reacción frente a los progresos hechos. La violencia se representa como una atmósfera, como un daño constante. Hay en ella una forma imperativa del espanto. Esto implica, en consecuencia, “que debemos seguir avanzando y aceptar que se trata de una lucha continuada, una lucha en la que los principios fundamentales de la democracia, la libertad, la igualdad y la justicia están de nuestro lado” (47). La crisis social generada durante la Segunda Guerra Mundial supuso que quienes la padecieron hallaran formas de resistencia en las que se involucrase un profundo sentido ético, en términos de conservar aquellos valores que se sintonizaran con el acto de coexistir con otros, bajo discursos que fueran, a la vez, gestos de acogida, proximidad y hospitalidad. En este sentido, el saberse finito implica, en palabras de Esquirol, resistir “al dominio y a la victoria del egoísmo, a la indiferencia, al imperio de la actualidad y a la ceguera del destino, a la retórica sin palabra, al absurdo, al mal y a la injusticia” (17).

La dimensión ética enmarcada en el sentido de la finitud implica que el otro, en tanto carga sobre sí una gramática propia, fabricada de lenguaje, cultura y gestualidades, sea susceptible de ser recibido en su condición de vulnerabilidad. Pensar en el otro vehicula, como plantea Lévinas, “... la solicitud dirigida al ser de quien es diferente a mí mismo, la no indiferencia a la muerte de otro” (250). La finitud, en este sentido, se asume en su calidad de aceptación sobre la extrañeza de aquel que padece el orden lógico de un sistema práctico y rutinario. En la anegación de aquellos valores que configuran lo humano, el acto de comunicar la propia vulnerabilidad suscita ya una acción social en la que los otros son responsables de la vida de los *otros*, en tanto se prevé un compromiso de corporeidad, en el que lo ajeno, lo radicalmente distinto, se hace cómplice. Frente a lo anterior, Mèlich anota que “el sentimiento de respeto responde a la estructura del trascendental afectivo” (167), aludiendo a las formas en las que el acogimiento, en términos amparo y asilo, no se circunscribe a roles o estatus sociales.

En *La Biblioteca de París*, la señorita Reeder fue directora hasta muy avanzada la guerra, sustituida, a regañadientes, cuando el consulado americano advirtió ninguna

posibilidad de que sus ciudadanos se quedasen contemplando el desmoronamiento del mundo conocido. Sin embargo, en sus años de trabajo, dirigió la biblioteca con compromiso cívico, recto y audaz. Cuando los empleados comprendieron que la mayor resistencia ante los avances de la ocupación alemana era quedarse en la biblioteca, la directora intuyó que no solo significaba proteger a los libros, también a los usuarios.

Peter llevó varios cubos de arena a la azotea por si los bombardeos provocaban incendios. La señorita Wedd colgó un letrero en la pared con las indicaciones para llegar al refugio más cercano, la estación del metro. Hicimos un simulacro, y la señorita Reeder vació la sala de lectura, abrazando a los estudiantes asustados. Yo me llevé a mis asiduos de la hemeroteca. La profesora Cogen agarró *Buenos días, medianoche* del estante como si estuviera salvando a su mejor amigo de un edificio en llamas, y proclamó: “No abandonaré a Jean Rhys”. Helen cogió unas botellas de agua y el conserje cortó la electricidad. En la puerta, Bitsi hizo oscilar el farol, y un cortejo de aturdidos bibliófilos recorrió las dos manzanas que nos separaban de la seguridad que ofrecía la estación. En el túnel del metro, en penumbra, nos preguntamos qué pasaría y cuándo. (146)

La condición de la finitud es, a la vez, la condición del sentirse vulnerable, pero encarna la representación de la resistencia en tanto hay una herencia de valores que demarcan ciertos sentidos posibles para encarar la vida. Si bien es cierto que esta no se puede domesticar, que escapa en su acontecer a toda lógica racional y vigilante, es posible interpelar los sucesos inéditos como una acción, aunque no previsible, sí humana en su más tierna condición. Es precisamente esto lo que nos permite leer en las actitudes de los empleados de la biblioteca: ante la inquietud de una vida que se hace inhóspita, asumir, como irrupción frente a ese *no saber*, un imaginar en el que el mundo normativo y clausurado ceda a una esperanza no prevista.

### 3. LA LITERATURA COMO UN DERECHO VITAL

En los tiempos adversos, en los que la interpelación por lo humano parece diluirse en la duda, sale a flote la reflexión por aquellos derechos insustituibles a todo ciudadano. Durante la Segunda Guerra Mundial, en la atrocidad de los campos de concentración, ante la obligación del abandono de la casa común, qué postergar, qué aguardar, qué disponer en la confianza, sino un carácter frente a la vida que posibilitara un estar en el mundo, en términos de esperanza, más próximo y hospitalario.

Cuenta Vallejo que cuando Arturo Pérez-Reverte, siendo corresponsal de guerra durante los años noventa, contempló las ruinas de la Biblioteca de Sarajevo se asombró

con la pérdida irremplazable de manuscritos y obras de arte. “Cuando un libro arde, cuando un libro es destruido, cuando un libro muere, hay algo de nosotros mismos que se mutila irremediabilmente” (235). En los libros se conserva el decir esencial de cientos de generaciones sobre el pasado, el presente y el porvenir. Igual que en la Biblioteca de Alejandría, durante las quemadas e incendios recurrentes, cúmulos de papiros, copias a mano de las grandes obras trágicas, sedimentos literarios, astronómicos y botánicos sobre el Mundo Antiguo serían hechos cenizas. Sin embargo, no todo es terror, caos y desolación. Los restos de las bibliotecas calcinadas por el fuego sobrevivieron gracias al empeño de unos cuantos en preservar los pocos ejemplares y obras que hoy perduran en copias diseminadas a lo largo del planeta. “Si algo ha sobrevivido a las devastaciones fue gracias a esa lenta, suave, fértil irrigación de literatura manuscrita que se propagaba con enorme trabajo y llegaba a lugares escondidos, retirados seguros; lugares modestos que nunca serían campos de batalla” (237).

Una pregunta necesaria tiene que ver con qué *cosas* —y subrayo la palabra, en tanto reviste una cualidad simbólica, es decir, en la que los sujetos representan el mundo— se deben garantizar en tiempos adversos. Una posible respuesta se orientaría hacia los derechos irrenunciables: vivienda, salud o educación. Ahora bien, todo derecho es inalienable a la persona cuando parte de una necesidad que no se puede negar. Para Cándido, la literatura es un derecho porque se constituye en la necesidad que tienen los sujetos de narrar historias, de transmitir relatos, es decir, de ser parte de un mundo ficcional: “... la literatura aparece claramente como manifestación universal de todos los hombres en todos los tiempos. No hay pueblo y no hay hombres que puedan vivir sin ella, esto es, sin la posibilidad de entrar en contacto con alguna especie de fabulación” (34). La literatura confirma al hombre en su humanidad, hace vivir. Inserta a sus lectores en realidades que tienen una relación, sea directa o indirecta, con sus maneras propias de existir. La dimensión de la lectura, en este sentido, ha de ser considerada como parte indiscutible de la formación del ser humano, como el acto de comer, dormir o amar. Es válida, en este punto, la afirmación de Manguel al decir: “Todos nos leemos a nosotros mismos y al mundo que nos rodea para poder vislumbrar qué somos y dónde estamos. No podemos hacer otra cosa que leer. Leer, casi tanto como respirar, es nuestra función primordial” (21-22).

La biblioteca de París, a diferencia de la de Alejandría y Sarajevo, no fue destruida o sometida a la exclusión cultural. Se convirtió, para las tensiones de la época, en una suerte de refugio en el que se garantizaba el derecho a la literatura, el derecho innegable a leer. Un temor constante que se cernía sobre los empleados de la biblioteca tenía que ver con las razones de un posible saqueo. Imaginaban la posibilidad de que los estantes quedaran vacíos, de que cada ejemplar fuera desapareciendo con pasmosa

rigurosidad. En la novela se explica que “los nazis querían erradicar la cultura de ciertos países, y que para ello necesitaban realizar una confiscación metódica de todas sus obras científicas, literarias y filosóficas” (216). El discurso a favor de una única cultura válida para toda Europa, en la que las manifestaciones artísticas se limitaron a la extranjería o, a lo sumo, a la clandestinidad, entretejía una lógica del miedo y un gesto en el que la dignidad y la compasión eran apenas el vestigio de valores antiguos y fácilmente desdeñables.

El asunto a destacar en *La biblioteca de París*, en consonancia con lo que se ha planteado, tiene que ver con el impulso por garantizar el acceso a los libros durante la guerra. Muchos soldados franceses, lejos de casa, solicitaban en sus correspondencias algún material que les surtiera de conocimiento y vana distracción. Para los empleados de la biblioteca, los libros poseen “esa capacidad mágica de hacer que las personas veamos con los ojos de otros” (151-152). La biblioteca no era más que un puente con las culturas más diversas, y el derecho a ese diálogo tendría que ser garantizado. De esta manera, la gente empezó a realizar donaciones de libros que luego fueron enviadas a los frentes de batalla. “El personal comenzó a preparar una biblioteca de cincuenta revistas y cien libros para cada regimiento” (152). De toda Francia llegaban peticiones, también desde Argelia, Siria y Londres: “Teníamos en cuenta las preferencias que nos indicaba (ficción o no ficción, novela policiaca o memorias), así como los idiomas (inglés, francés o ambos), y nos asegurábamos de que cada soldado que había pedido un libro recibiese su paquete dos veces al mes” (154).

La directora de la biblioteca, la señorita Reeder, llamó a esta iniciativa, la de garantizar que durante la guerra llegasen libros a todos los lectores, el Servicio de Asistencia a las Tropas. El hecho de hacer disponible la lectura, de prodigar los libros en un tiempo de carencia, resulta primordial para comprender la labor de una biblioteca en épocas de incertidumbre. Planteo la idea de un contraste discursivo: por un lado, el discurso atemorizante, de la persecución, de la vigilancia y del castigo; por otro lado, el discurso de la esperanza posible, de la promesa de la cultura y de la resistencia frente al terror y la ignorancia. Basanta habla de la rebelión del lector en tanto reflexión, renacer, revivir, reavivar. El discurso que se gesta en la biblioteca, con el programa de distribución de libros, apunta a una forma de rebeldía “contra el pensamiento único, contra las verdades impuestas, contra el falso conocimiento” (169). Es precisamente esto lo que acontece en la ciudad de París durante la crueldad de la guerra, lo que impulsa a realizar una consideración en términos sociológicos, en tanto hay una relación múltiple que se teje entre libro, cultura, lector y tiempo histórico.

En un punto de la narración la señorita Reeder expresa: “... creo en el poder de los libros. Hacemos un trabajo importante al poner el conocimiento al alcance de la gente y al crear comunidad” (172). El hacer disponible la cultura fomenta los lazos humanos, aun en los tiempos más adversos. Lo que se constituye como un derecho a la literatura radica en

facilitar el acceso y la participación de un mundo narrado, en el cual es posible que sus lectores puedan reinterpretar su lugar, imaginarlo desde otros sentidos, comprenderlo incluso en sus gramáticas más crueles y extrañas. En *La biblioteca de París* se hace evidente una forma de transmisión de la cultura como experiencia para la configuración de lectores que anudan sus formas de vida en las excepcionalidades de un tiempo donde las instituciones, los discursos, la política mundial y la relación con ese otro —diferente, extraño, finito— se han hecho confusos. No se trata, en este sentido, de una romantización de la función pública de toda biblioteca. Más bien, se trata de explorar las maneras en las que las personas hacen del lenguaje una experiencia narrativa del mundo en emergencia. Como apunta Skeslien Charles en la novela, “el lenguaje es una puerta que podemos abrir o cerrar a quienes nos rodean. Las palabras que usamos dan forma a la percepción, igual que los libros que leemos, las historias que nos contamos unos a otros y las que nos contamos a nosotros mismos” (425). El acto de entregar, de hacer vivible en otros la lectura, más allá del entramado ficcional e histórico, vincula unas realidades disímiles que se emparejan: quienes se emplean en la biblioteca, como el caso de la narradora Odile, y quienes han padecido la segregación, el horror y el miedo. En esa relación que antes enuncié, entre libro, cultura, lector y tiempo histórico, lo que se hace manifiesto es la intencionalidad de la lectura como gesto discursivo, en la lógica de que siendo disponibles y accesibles las formas de leer el mundo, desde la perspectiva múltiple de lectores, quienes asumen una época concreta como una experiencia singular, acontece la concreción insospechada de la identidad. Precisamente leer, como acción que se inserta en la herencia narrativa del mundo, funge como condición transformadora en la que, tanto el vértigo como la vulnerabilidad, se hacen gestos lectores que provocan el reconocimiento de sí. En consonancia con lo anterior, Mèlich apunta que “no hay conocimiento en la lectura, sino experiencia, aventura y sabiduría incierta, señales en un sendero que uno va abriendo a su medida, señales que sugieren un modo de ver, de ser, de estar ahí” (322). El gesto, entonces, es mirada, cuerpo, alteridad, irrupción de la novedad del mundo en el acto de disponer la lectura, de hacerla extensiva a otros, cuando el tiempo que antes parecía habitable se hace radical, violento, detenido, insoportable.

En consonancia con las ideas anteriores, es importante prestar atención al caso de la biblioteca del campo de concentración de Buchenwald, la cual inició sus actividades en 1937 con una dotación de tres mil libros. Situada en el bloque 5, la biblioteca se había abierto con el propósito de extender la lectura a los prisioneros para reeducar su mirada alrededor del mundo edificado en las bases del nazismo. Sin embargo, más allá de esta utilidad práctica, el lugar se erigió como símbolo de evasión ante las dinámicas de miedo y atrocidad que imperaban en el campo. Rodríguez apunta al respecto: “Una biblioteca como una especie de oasis en un campo de desolación y degradación, un lugar

que invitaba a la lectura en un espacio de envilecimiento y desmoralización” (23-24). ¿Cuál era el motivo real para construir y hacer permanente una biblioteca en un contexto de guerra? La rehabilitación como discurso y acción para enmascarar las prácticas que acontecían en el campo. Pero la lectura escapaba de esas exigencias estatales. Cada lector, en el marco de sus experiencias, hacía de esta actividad un mapa personal en el que se fortaleciese su capacidad de resistencia al enemigo.

Rodríguez refiere que

la lectura promovida desde las más altas instancias nazis como instrumento de remodelación de la conciencia, de expiración de las faltas y acatamiento de la doctrina supremacista, al menos teóricamente, porque la dualidad de un mismo texto y de la naturaleza misma de la lectura conseguiría que muchos de los presos que utilizaron sus servicios (se llegaron a contabilizar 82147 préstamos) encontrarán una posibilidad de solaz y escapatoria, de resquicio inaprensible de libertad. (26)

En este sentido, garantizar el derecho a la lectura implica una apropiación de los materiales culturales que no puede ser medida, ajustada a propósitos determinados o verificada, en tanto es un sujeto, con una carga histórica singular, quien asume una relación única con aquello que lee. Las narraciones, los tratados filosóficos o los romances poéticos que pudieron haber sido leídos en Buchenwald tienden a ser más performativos que formativos, en cuanto que la lectura se hace experiencia corporal, en términos de asimilación catártica del texto para el desafío ante la barbarie y silenciamiento, y no tanto una acumulación de saberes que instruyan la vida hacia un conocerse lo adecuado, lo pertinente o políticamente correcto.

#### 4. DIÁLOGOS ENTRE CREACIÓN IMAGINATIVA E IMAGINACIÓN NARRATIVA

En *La biblioteca de París* circulan dos relatos que se alternan. Odile da a conocer su experiencia en la biblioteca y sus vivencias personales y colectivas durante la ocupación alemana. Lily, una joven estadounidense, en los años ochenta, conoce a la ya anciana Odile, quien le presenta el mundo a través de la lengua francesa y los libros que, en su juventud, hicieron aflorar una pasión inusitada por las bibliotecas. En este punto de la narración acontece una experiencia que amplía la extensión del relato de la guerra, donde la lectura se configura como espacio simbólico para la autodefinition personal y el hacerse cargo de sí en periodos de adversidad, que ya no se sustentan en acontecimientos de orden mundial, sino que suceden en el eje de la vida privada.

Es preciso indagar en torno a dos conceptos que amplían las discusiones derivadas de los demás apartados: la creación imaginativa y la imaginación narrativa. Estos están en consonancia con dos ideas en concreto: la dimensión pública de la lectura, en tanto vínculo relacional entre texto y mundo, y la dimensión privada, en torno a los sentidos que se hilan entre lector y texto. Lo que subyace en esta intencionalidad es la comprensión de cómo la noción de biblioteca cubre ambas dimensiones, ensanchando el reconocimiento alrededor de la necesidad fabuladora y de integración de la vida con actos narrativos, a la que se suscriben los sujetos como posibilidad, de existir, de ser y de orientar su propia visión sobre el tiempo que habitan. A propósito, Bruner aclara que es en lo posible donde se encuentra el relato: "... narrar es trascender la irresistible tiranía de lo obvio o lo evidente" (42). Narrar es irrumpir en una realidad cristalizada, en la que se tensan lo tradicional y la innovación. Lo posible tiene que ver con las formas de vida que se asumen desde otros modos, en las que se transgreden condiciones canónicas para dar apertura a posibilidades de vidas truncadas, anegadas y carentes de explayarse. A través de las narrativas el ser humano hace frente a lo inesperado y lo incierto.

En este mismo eje de discusión, Ricoeur señala que la narración propone la imagen de una vida que puede dar cuenta de un acontecimiento que ha de transformarse en significativo. La nueva configuración del tiempo vital transita más allá de un orden ingenuamente previsto; da lugar, más bien, a lo inestable, a lo perturbador, al nacimiento de lo nuevo. "Contamos historias porque al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse" (145). Y aquello que se cuenta radica en una función mayor: todo acontecimiento, en su delirio, en su anormalidad, en su inédita inauguración del mundo, debe ser narrado.

La narrativa es una forma del relato en la que se despliega la vida humana y las comunidades de cultura. Todo relato implica un posicionamiento frente al mundo, no se agota en una neutralidad, sino que dibuja en su perfil una perspectiva, un punto de vista, una toma de postura. De esta manera el relato parte de una base pragmática, en la que se suscitan mundos narrativos que pueden llegar a transformar la vida de los sujetos. Bruner habla de un medio para esta posibilidad: "Impulso metafórico" o la "magia de las tramas". Es por eso que se habla de que narrar es un acto que promueve mundos posibles, ya que entre lo familiar aparece el surco de la imaginación como arraigo y desarraigo de la realidad.

Se ha planteado que durante la Segunda Guerra Mundial se configuró una idea de la realidad que tomaba los sentidos de lo intempestivo, lo opaco y lo terrible. La versión conocida del mundo se altera, modifica su plano moral y la pregunta por la condición humana se desmorona frente a la tragedia de la muerte y la aniquilación. En la oscuridad del mundo, plantea Esquirol, narrar, contar cuentos, explorar los bordes del lenguaje, resulta clave para imaginar un espacio esperanzador y amable. El sentido de la intemperie también evoca un

estadio de emergencia, en el que no hay un asidero común para soportar el paso inexorable del tiempo. “En la intemperie, el ser humano necesita cobijo y orientación. ... La palabra y la imaginación buscan, sobre todo, crear y hacer compañía. Creamos para no estar solos. Y creamos para que el otro tampoco esté solo. Imaginamos juntos” (106).

En *La biblioteca de París* la facultad de imaginar radica en el acto conmovido de poner en circulación libros en un contexto de radical nihilismo. Frente a la dificultad en el vivir, frente a la desmemoria y la confusión, el aislamiento y la inmovilidad, hacer intensa la vida gracias a la literatura, el arte y la cultura. La idea de creación imaginativa viene a la par con el ejercicio de la memoria, en tanto movimiento que oscila entre el presente y lo vivido. En la imaginación hay la recreación metafórica del mundo, también hay transmisión narrativa de lo que irrumpe en ese mundo, de manera que este se hace espacio habitable, promesa de una confianza en el porvenir: “La memoria es memoria contra el tiempo, contra la disolución provocada por el tiempo” (107). La biblioteca, como espacio arquitectónico se asume también como espacio de la memoria, no solo porque hace accesibles los materiales de la cultura o a las indagaciones sobre el pasado, sino también porque encarna el símbolo de la resistencia. Es decir, la biblioteca, en la obra en cuestión, se sale de su configuración tradicional, ya no es la Biblioteca Americana en la ciudad de París, es la extensión de un espacio en los cientos de libros donados que van a parar a las trincheras de guerra. Los soldados, exilados o judíos errantes reconstruyen en la lectura de esos libros ofrecidos una imaginación activa sobre el tiempo indeterminado que los constituye. De esta manera, es válida la asociación del libro con la noción de hogar, casa, habitación o cabaña. En consonancia con Petit, según el planteamiento anterior, “el aspecto material del libro, cuando se trata del *codex*, contribuye probablemente a su carácter hospitalario. ... Un libro es una suerte de choza que se puede llevar consigo, se lo abre, uno se desliza en él, se puede volver a él” (50).

Ahora bien, siguiendo a Nussbaum, retomo el concepto de imaginación narrativa, desde el cual se propone el cultivo de una *imaginación receptiva* para comprender los modos de ser de personas diferentes a nosotros: “... las artes desempeñan un papel vital, puesto que cultivan poderes de la imaginación que son esenciales para la construcción de ciudadanía” (118). Las artes son el tránsito vital hacia el cultivo de la imaginación. Para la filósofa estadounidense, la literatura representa las circunstancias de personas de clases distintas, es decir, despliega un conocimiento que puede ser válido en la vida política. En otras palabras, las obras literarias que se dan a leer fungen, más allá de su aparente dosis contra el aburrimiento, como poderosos alicientes, en tanto constituyen una puerta hacia la celebración de lo imaginario a través de la mirada de otros: “El arte de la narrativa tiene el poder de hacernos ver las vidas de quienes son diferentes a nosotros con un interés mayor al de un

turista casual, con un compromiso y entendimiento receptivos y con ira ante la forma en que nuestra sociedad rehúsa a algunos a la visibilidad” (121). En la imaginación narrativa, en estos términos, al igual que en la creación imaginativa, se desprende una implicación esencial: el hecho de que las narraciones leídas son puente para reforzar las interacciones sociales, la empatía y el respeto por la interioridad del otro. Reconocer el lugar del otro, en su estado más vulnerable, el acto de preguntarse por las condiciones de su vida y por su intimidad, amplía el territorio de la sensibilidad. En consonancia con lo anterior, en una carta que remite Rémy, hermano de la bibliotecaria Odile, quien padeció los horrores de la guerra viéndose internado en un campo de trabajo, expresa:

Querida Odile:

¡Gracias por el libro! Jane Eyre es tan apasionada como tú. ¡Qué bonita idea has tenido al anotar tus impresiones en las márgenes! Voy pasando las páginas y es como si leyésemos la novela juntos. ¿Cómo puede ser que te caiga simpático el señor Rochester? Pero ¡si es un canalla! Estoy empezando a pensar que tienes muy mal gusto en lo que a hombres se refiere. (157)

En marzo de 1984, Lily comparte diversas lecturas con la ya anciana Odile. Esta última, lejos de Francia, con inolvidables pérdidas sobre su consciencia, asume, a la postre, la forma de una biblioteca andante. Su vida está poblada de libros leídos, de lectores conocidos, de experiencias literarias que han demarcado su tránsito vital. Lily habla de *El principito*, del consuelo que le produjo su lectura, de la imaginación que se desplegó en sí misma: “*El principito* empezaba con un niño que hacía dibujos sencillos. Cuando se los enseñaba a los adultos, ellos no los entendían. Yo sabía cómo se sentía, puesto que nadie entendía cuánto echaba de menos a mi mamá. ... Las palabras de un aviador fallecido me consolaban más que las fórmulas trilladas de personas a las que sí conocía. ... El libro me transportó a otro mundo, a un sitio que me permitía olvidar” (126).

Se percibe, desde luego, esa dimensión privada de la lectura. En el personaje de Lily se abre una herida; se hace, incluso, manifiesta en el relato: la muerte de su madre. En *la biblioteca de París* no todas las crisis se sustentan en el plano histórico, también suceden en lo íntimo. Y allí la lectura, los libros, las conversaciones con otros, acuden no solo como resistencia frente a un tiempo adverso, sino que fungen como reparación de una interioridad alterada. Afirma Petit que “cuando uno se siente desesperado, cuando el cuerpo es atacado, y se despiertan gran cantidad de angustias y de fantasías arcaicas, la reconstrucción de sí mismo, de su interioridad puede ser vital” (70). En la lectura, como en la contemplación del arte, subyace un sentido reparador en el que el sujeto rehace sus representaciones sobre sí mismo. Estas representaciones están hechas de gestos, actitudes o metáforas, en las que el mundo se interroga en su extrañeza para hacerse familiar.

Sin duda, las ideas que se han planteado en cuanto a la novela de Janet Skeslien Charles, en torno a la creación imaginativa y la imaginación narrativa, permiten una discusión en el territorio literario de la obra misma, en la que se hace manifiesta la presencia de lectores que afrontan episodios de crisis, de violencia o de falta de certezas, y que se hacen cargo de la dimensión de su realidad a partir de un encuentro acertado con lecturas que abren el campo de visión sobre el mundo desde una perspectiva de la restitución de lo perdido. Se reconoce, asimismo, que la figura de la biblioteca se asume lejos de un cuerpo material, para también encarnarse en personas, tiempos y circunstancias. En este sentido, vale recordar aquello que apunta Petit acerca de la noción de lectura reparadora: "... lo que ofrece una biblioteca, lo que ofrece la lectura, es precisamente eso: un espacio, en el sentido real y metafórico, en donde sentirse suficientemente protegido para poder ir y venir libremente, sin peligro, y abandonarse a la fantasía, y tener la mente en otra parte" (71).

Ahora bien, en una profundización alrededor de la creación imaginativa, se configuran sentidos que abren la posibilidad para pensar en una configuración distinta del mundo a través de las aperturas simbólicas hacia el otro. Si ofrecer la lectura en tiempos de crisis significa construir ciudadanías posibles, las acciones que se potencian allí tienen que ver con formas de alteridad que fundan constructos de acogida para que otro reavive su lugar en el mundo. "Quien dice *yo* se lo dice a un tú, o porque tiene presente un tú. La conciencia de uno mismo exige al otro" (Esquirol 103). Con esto se asiste a una doble comprensión: por un lado, la condición de la biblioteca como centro de la cultura en el que se disponen bienes sociales, que no se vinculan a una realidad determinada sin fundamento; más bien, se hacen disponibles en tanto hay la figura de otro que está en la capacidad de recibirlos y de apropiarse de ellos. Lo que ocurre en la novela es un intercambio lingüístico en el que interactúan diferentes sujetos: la biblioteca como espacio social, los bibliotecarios como agentes públicos del libro y los lectores cuyas experiencias radicales en un contexto histórico determinado imponen unas maneras de ser asumidos. Esquirol afirma, entonces: "La función enunciativa del lenguaje está subordinada a la vocativa. Nos decimos las cosas, nos las ofrecemos diciéndolas" (104).

La creación de formas de habitar distintas exige de una pluralidad de tejidos en los que involucren acciones y discursos. En este orden de ideas, otra comprensión ligada a la creación imaginativa tiene que ver con las funciones que se asumen dentro de la biblioteca. Si bien es cierto que un propósito misional es el de abrir las puertas a la cultura planetaria, qué sucede cuando el escenario en que el concurren sujetos y saberes se enmarca en un episodio de guerra, segregación y persecución. En la novela el proyecto de la Biblioteca Americana trasciende el plano enunciativo. Evoca la presencia de los usuarios lectores, los atrae. Al ser esta apenas una acción primaria de su carácter institucional, la misma

biblioteca crea presencia, orienta sus recursos bibliográficos a movilizarse más allá de la protección arquitectónica. Es en el afuera, en la carnalidad que impone el miedo, donde los lectores se asumen como parte integral de una discursividad culta que se ha integrado con las raíces que sustentan la realidad en el plano de la Segunda Guerra. “Gracias al otro, hay presente y consistencia del mundo” (Esquirol 105). Ese otro —lectores y lectoras— recrea la figura explayada de la biblioteca a través de la mediación de los libros.

Los marcos de comprensión alrededor de la creación imaginativa se relacionan con algunos aspectos fundamentales propios de la imaginación narrativa. Más que avisar la posibilidad de tensiones entre ambos conceptos, se hace posible construir lugares de convergencia que permitan pensar qué pueden hacer la literatura y la lectura en momentos de crisis absoluta. En su idea de imaginación literaria, Nussbaum anota que los libros invitan a la construcción de vida pública. Son, a la vez, una expresión de la vida social que no se reduce a los márgenes de las actividades puramente económicas: “... la literatura es subversiva” (25), ya que modela la imaginación y los deseos, y por eso subvierte las lógicas racionales que imperan en la economía política. “La literatura se centra en lo posible, invitando al lector a hacerse preguntas sobre sí mismo” (30). La lectura se inscribe como territorio biográfico, en tanto práctica que despliega gestos individuales, reflexividades únicas y amplitudes de sentido que provienen de una experiencia radical con el mundo. La lectura de obras literarias encausa acontecimientos no previstos, que abren, como una suerte de nacimiento, conversaciones en tanto refugios para el cuidado de la propia lengua. En esta medida, se despliega una idea del cuidado como modo de ser y de existir. Es decir, en la idea de imaginación narrativa, como despliegue de las facultades de los sujetos para la consolidación de democracia, es el otro también el que recibe el acontecimiento de leer y de leerse. Las condiciones de precariedad y perplejidad no hacen más que sugerir un sentido de la lectura como abrazar, acunar, cuidar, escuchar. Boff, a propósito, señala:

Quando uno acoge al otro y así se realiza la coexistencia, surge el amor como fenómeno biológico. Este tiende a expandirse y a adquirir formas más complejas. Una de estas formas es la humana, que no es simplemente espontánea, como en los otros seres vivos; es un proyecto de la libertad que acoge conscientemente al otro y crea condiciones para que el amor se instaure como el más alto valor de la vida. (188)

Esta comprensión acerca de la lectura comporta otra idea. En contextos como la guerra, la vida en prisión, condiciones desfavorables de salud o vacilación ante el futuro, el sentido de leer libros suscita el prodigio de que el lector mismo sea a la vez el texto leído. Cuando la soledad y el silencio se han transformado en enemigo de lo humano —ese cuidado esencial sobreentendido en las palabras de Boff— suscitan una suerte

de desvanecimiento durante la lectura. Dejar las especulaciones y los prejuicios de ese yo hablador como manifiesto contra el peligro y la fatalidad. “Leer es vivir lo que se lee, leer es dejarse conducir por el texto, leer es casi convertirse por un rato en lo que se está leyendo” (Ospina 64). En este sentido, la imaginación narrativa, en consonancia con la creación imaginativa, implica la construcción de un espacio —no frontera, sino horizonte—, en el que se reconcilien las verticalidades de un tiempo azaroso y las horizontalidades de una mirada que acoge, refunda y gestualiza esperanzas no advertidas.

## 5. TELÓN

En 1951, Heidegger pronunció su célebre conferencia “Construir, habitar, pensar”. Sobre habitar, lejos de un simple edificar, abarca una dimensión que trasciende el plano arquitectónico. El construir está ligado al habitar, en cuanto a la posibilidad de abrigar y cuidar. En este sentido, habitar “es más bien siempre un residir junto a las cosas” (4). Ese modo específico de residir guarda relación con el ser que cuida, que custodia, que vela por algo que se ampara. El ser humano se relaciona con los espacios que ocupa a través del habitar, cuando ya no es de paso que se da la residencia allí, sino en la medida en que se permanece, en que se hace cuna.

En la idea del habitar se sitúa la biblioteca como espacio en el que se despliega un doble sentido: por un lado, como construcción arquitectónica para el resguardo de objetos de la cultura. Por otro lado, como símbolo del cuidado —no en vano los antiguos llamaban a las bibliotecas hospitales del alma— que escapa de su dimensión material para personificarse en una forma de humanidad. En la obra literaria se retrata la biblioteca, a partir de las impresiones de los empleados, como espacio para el cuidado del otro en tiempos de extrema violencia y rechazo. La disposición de libros, no solo para los asiduos usuarios o abonados, sino también el envío de lecturas a los lugares donde acontece la guerra, son gestos discursivos en los que se ancla la noción de biblioteca; es decir, como recinto del saber que no se engasta en lo privado, sino que dialoga con el mundo. Una biblioteca abierta que nombra una realidad concreta desde la perspectiva de lo público, lo potencial y lo posible.

El habitar como abrigo y cuidado tiene relación con esa otra forma de biblioteca, en la que el lector se asume como resguardo de la cultura. Es quien da el libro, quien ofrece la lectura, quien ampara un manuscrito, quien hace de la confianza una brecha en medio del espanto. Odile, de manera clandestina, llevó libros a la profesora Cohen, pues había perdido todo su material bibliográfico en una redada alemana: como judía había sido despojada de sus libros. La empleada de la biblioteca recolecta obras de difícil adquisición, busca entre la maraña de volúmenes y dispone esos necesarios objetos en las

manos de una profesora. “Te has convertido en mi ventana a París. Los libros y las ideas son como la sangre: necesitan circular y nos mantienen vivos” (295).

Hacer habitable un espacio para la concordia es abrir un tiempo singular a la presencia del otro. Dar a leer, en este sentido, como apertura de la alteridad, donde se reconoce la dimensión finita del otro, quien precisa del ejercicio de la imaginación como vínculo emancipador con respecto a su realidad. Hacer habitable la biblioteca desde su gesto institucional y desde el amparo que hace de ella el usuario, el lector. Esta última consideración la abre un pasaje de la obra, en el que Odile encuentra a una mujer, Margaret, en las instalaciones de la biblioteca. Esta, esposa del cónsul británico en París, habla inglés. Se siente extranjera en francés. Desea recuperar una porción remota de su cultura. Odile sabe que los libros alivian la tristeza y consuelan frente a lo extraño, así que pone a disposición de Margaret algunas novelas en inglés.

Se reconoce en *La biblioteca de París* una obra que reelabora el relato bélico desde una perspectiva humana, en la que las interacciones sociales y culturales se ven orientadas por la figura histórica de la Biblioteca Americana, en la que se anudan experiencias de saber con la idea de lectura como gesto discursivo que amplía la comprensión en torno a cómo los lectores resisten las adversidades de una época al crear lazos de hermandad a través de los libros. El diálogo con los conceptos de finitud, la literatura como derecho, la creación imaginativa, la imaginación narrativa y el habitar suponen un trazado interpretativo que, más que ampliar, enriquece la discusión alrededor de tópicos como lector, lectura, crisis, literatura y sociedad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bárcena, Fernando. *Hannah Arendt: una filosofía de la natalidad*. Herder, 2006.
- Basanta, Antonio. *Leer contra la nada*. Siruela, 2019.
- Boff, Leonardo. *El cuidado esencial*. Traducido por Juan Valverde, Trotta, 2002.
- Butler, Judith. *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Traducido por Inga Pellisa, Taurus, 2020.
- Cândido, António. *El derecho a la literatura*. Traducido por Beatriz Peña Trujillo, Babel Libros, 2013.
- Esquirol, Josep Maria. *Humano, más humano. Una antropología de la herida infinita*. Acantilado, 2021.
- . *La resistencia íntima. Ensayo de una filosofía de la proximidad*. Acantilado, 2015.
- Heidegger, Martin. “Construir, habitar, pensar”. Conferencia dictada en 1951, *Fotocopioteca*, traducida por Gris García, núm. 39, 2014 [http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/39\\_heidegger.pdf](http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/39_heidegger.pdf).
- Lévinas, Emmanuel. “Diálogo sobre el pensar-en-otro. Entre nosotros: ensayos para pensar en otro. Traducido por José Luis Pardo Torío, Pre-Textos, 2000, 248-255.
- Manguel, Alberto. *Una historia de la lectura*. Almadía, 2011.
- Mèlich, Joan-Carles. *La fragilidad del mundo*. TusQuets, 2021.
- . *La sabiduría de lo incierto*. TusQuets, 2019.
- . “El otro como cómplice: de la experiencia estética”. Del extraño al cómplice: la educación en la vida cotidiana, *Anthropos*, 1994, 161-172.
- Nussbaum, Martha. *El cultivo de la humanidad. Una defensa clásica de la reforma en la educación liberal*. Traducido por Araceli Maira, Paidós, 2005.
- . *Justicia poética. La imaginación literaria y la vida pública*. Traducido por Carlos Gardini, Andrés Bello, 1997.
- Ospina, William. “El placer que no tiene fin”. *21 ensayos. Una selección para leer y releer*, Sistema de Bibliotecas Universidad de Antioquia, 2019, pp. 57-69.
- Petit, Michèle. *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. Traducido por Miguel Paleo, Malou Paleo y Diana Luz Sánchez, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- . *Leer el mundo*. Traducido por Vera Waksman, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. Traducido por Agustín Neira, Siglo XXI, 2004.
- Rodríguez, Joaquín. *La furia de la lectura. Por qué seguir leyendo en el siglo XXI*. TusQuets, 2021.
- Siciliani Barraza, José María. “Contar según Jerome Bruner”. *Itinerario educativo*, vol. 28, núm. 63, 2014, pp. 31-59, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6280205>.

Skeslien Charles, Janet. *La biblioteca de París*. Traducido por Gemma Rovira, Salamandra, 2021.

Vallejo, Irene. *El infinito en un junco*. Siruela, 2020.

# LA LEGITIMACIÓN DEL PODER EN *LOS MOTIVOS DE BAYARDO* DE LUIS ARTURO RAMOS

---

THE LEGITIMATION OF POWER IN *LOS MOTIVOS DE BAYARDO* BY

LUIS ARTURO RAMOS

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202213.27.02>

MARÍA ESTHER CASTILLO G.\*

*Universidad Autónoma de Querétaro, México*

Fecha de recepción: 15 de diciembre de 2021

Fecha de aceptación: 23 de marzo de 2022

Fecha de modificación: 20 de abril de 2022

## RESUMEN

Luis Arturo Ramos, a través de un argumento de índole policiaco, destaca en *Los motivos de Bayardo* una serie de circunstancias que obedecen a las políticas culturales que mantiene el Estado sobre el arte y el autor literarios. Los contextos administrativos de la política en torno a la difusión del arte muestran que la manipulación de las relaciones entre los individuos adscritos a un grupo o institución cultural implica una forma de legitimación de sus líderes o de las élites, que se justifican a sí mismas para ejercer su dominio sobre quienes aspiran al reconocimiento social.

PALABRAS CLAVE: Luis Arturo Ramos, Veracruz, México, ficción, novela negra

## ABSTRACT

Luis Arturo Ramos, through an argument of a police nature, highlights in *Los motivos de Bayardo* a series of circumstances that obey the cultural policies that the State maintains on literary art and authors. The administrative contexts of politics around the dissemination of art show that the manipulation of relationships between individuals attached to a cultural group or institution implies a form of legitimation of its leaders or of the elites who justify themselves to exercise its dominance over those who aspire to social recognition.

KEYWORDS: Luis Arturo Ramos, Mexico, Veracruz, fiction, black novel

\*marescas2014@gmail.com. Doctora en Humanidades, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM).

Todos buscamos ocupar un sitio, convertirnos en una presencia significativa, ser una señal más o menos compleja o ambigua, pero en todo caso visible.

Alberto Vital

## 1. INTRODUCCIÓN

*Los motivos de Bayardo* (2019) es la última novela publicada del autor mexicano Luis Arturo Ramos (1947). El texto señala las razones y pasiones que se generan al clamor de las políticas públicas cuando subordinan el oficio y la difusión del arte literario. Sin pasar por alto que la trama de esta novela mantiene su autonomía, es evidente que prolonga la historia de una novela anterior, *De puño y letra* (2015); el título de la segunda intensifica los móviles y la génesis de esa búsqueda específica para alcanzar prestigio. Ambas novelas coinciden en los nombres y en las reacciones de los personajes, las dos se enmarcan en el género policiaco con un marcado matiz político. Un matiz que, por otra parte, ha estado presente en toda la obra del autor, pero en pocas ocasiones se ha acreditado o destacado. Se puede verificar entre todos los que hemos escrito sobre la narrativa de Ramos un detenimiento en la estética y la retórica y mucho menos en ese contexto histórico político tan evidente (Camps y Montero; García Díaz). Ramos pertenece a la generación de narradores mexicanos nacidos en la década de los cuarenta, como Hernán Lara Zavala, Carlos Montemayor y Jorge Aguilar, cuyas publicaciones se ubican en los años setenta y principios de los ochenta y que experimentaron en su juventud el movimiento estudiantil del 68. Son autores cuya temática y estilo suceden a la Generación del Medio Siglo y cuya preocupación literaria ubica la necesidad de perspectivas política, social y cultural, un acto de reflexión acerca del cambio ideológico y económico que parecía vislumbrarse en el activismo político y mundial de los años setenta. Más que hablar de doctrinas o partidos fijos, habría de considerarse la identidad de un grupo con tendencia y valores de izquierda, evidente en encuentros artísticos, textos literarios e interacciones simbólicas adaptadas al cambio social y político de la época.

La filiación de izquierda de Luis Arturo Ramos, en términos generales, se presenta en las novelas del tríptico veracruzano: *Éste era un gato* (1987) narra el nacimiento de un fascista en los tiempos de invasión norteamericana; *Intramuros* (1983) atrae la historia de los refugiados españoles republicanos en nuestro país, y *La mujer que quiso ser dios* (2000) fabula la lucha revolucionaria inquilinaria en el marco de una mitología universal. *La casa del ahorcado* (1993) exhibe la estéril y decrepita burocracia mexicana, causante de las múltiples crisis económicas que golpearon a México durante las décadas

neoliberales. Los relatos reunidos en *La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo* (1996) proyectan una crítica al capitalismo y al mal llamado progreso de la modernidad. Quizás la intención política y social de Ramos se verifique desde su primera novela, *Violeta Perú* (1979), en la que, a través de un viaje sin motivos específicos, el protagonista denota las preocupaciones sociales por la clase proletaria, al incluir en el viaje el corrido de un tal Santos Gallardo: un héroe de barrio.

*Los motivos de Bayardo* recapitula muchas diatribas socioculturales con un marcado acento político mediante un discurso antisolemne. El *ethos* irónico cuando se matiza con humor siempre aligera la crudeza de un tema en sí grave o escrupuloso; este gesto es una marca en el estilo de Ramos. El origen de los “motivos”, dije antes, se inicia a partir del mismo caso expuesto en la novela inmediatamente anterior. *De puño y letra* es un título que estipula la autoridad del autor, el caso de su robo y falsificación origina el nudo de la trama. Se trata del texto inédito elaborado por uno de los autores mexicanos más reputados del país, que debería publicarse después de su fallecimiento. El latrocinio genera una serie de revelaciones, embrollos y jaleos, y revela las manipulaciones políticas, canongías y críticas, entre quienes ocupan los cargos oficiales de la Secretaría de Cultura Nacional, los directos responsables de la publicación del mecanoscrito. El contexto de lo que en esta novela se considere inherente a la República de las Letras sugiere la presencia de una serie de personajes conocidos en la cultura nacional; su liderazgo identifica al grupo que los promueve y se arraiga en una determinada clase política que goza los beneficios del Estado.

Ramos decide replantear el oficio del escritor con atributos detectivescos ensayado en novelas anteriores como *Ricochet o los derechos de autor* (2007). Sin embargo, en estas nuevas novelas el detective cumple su función definida. Aquí ya existe el contrato, el contratante y la retribución económica; el escritor-detective es contratado por la viuda de Orlando Pascasio para descubrir quién robó el mecanoscrito de su esposo; durante el trayecto de la pesquisa se descubre algo inesperado pero fundamental: los verdaderos motivos de la búsqueda detectivesca se cifran en el reconocimiento público del artista. Bayardo Arizpe se desenmascara a sí mismo; en contra de sus principios y los valores de su cofradía descubre que también puede sucumbir ante el precio de la fama, en él se duplica el acto de deslealtad cometido por el personaje perseguido que había robado y alterado el texto de Pascasio.

*Los motivos* pone en relieve situaciones relativas a la importancia del mecenazgo de un autor con fama internacional y la serie de frustraciones, engaños y traiciones entre quienes se sienten defraudados e ignorados por aquel. El pensamiento de las élites intelectuales cobra sentido a partir del robo del susodicho texto, en donde se enlistan los

diecinueve nombres de autores vivos elegidos por el egregio poeta. En consecuencia, los hitos narrativos giran en torno a lo concerniente a los preceptos de autor literario, derechos de autor y canon, para así subrayar la importancia de una élite cultural o del grupo de personajes encargado de garantizar la estabilidad de sus propias relaciones sociales y económicas en la cultura y el arte. En los intersticios de la trama el robo viene a revelar tanto el deseo de pertenencia al grupo y las dificultades para lograrlo, como la verdad del artista. En consecuencia se postula una serie de circunstancias verosímiles en torno a la publicación de un libro, la crítica suscitada, los escaños, los escenarios de editoriales públicas o estatales, más toda clase de circunstancias del ambiente cultural y aún empresarial en donde la calidad del texto literario pasa a segundo plano, porque lo importante es el tipo de influencia del grupo de élite en el poder.

Van Dijk, uno de los fundadores del análisis crítico del discurso, en *Ideología. Una aproximación interdisciplinaria* afirma al respecto: “... en cualquier área que se considere importante (trabajo, educación, medios de comunicación, bienestar social o arte) las decisiones fundamentales sobre la inclusión y exclusión están hechas por las élites” (224). Gran parte de los argumentos planteados en este artículo respecto a los móviles implicados en el arte se apoyan en este texto de Van Dijk. Su aproximación interdisciplinaria conviene tanto al nivel del contenido de la historia relatada, como al nivel del discurso utilizado por Ramos al poner en cuestión las alianzas de poder que genera la difusión del arte.

*Los motivos* focaliza esa serie de estrategias de los miembros de la élite cultural. Los aplausos y la glorificación adquieren resonancia emocional y política al desenmascarar la falta de principios éticos que rodean las manifestaciones artísticas. La incomodidad enunciada y descrita mediante el discurso reubica el significado de lo literario en fusión y en contraste con las concepciones de la vida creativa; el entorno obliga a la reflexión sobre la ideología de la cultura. El malestar en la cultura, parafraseando el título de Freud (1996), se ha aprovechado para ejercer y justificar la crítica social, si bien “la tentativa de procurarse un seguro de felicidad y una protección contra el dolor por medio de una delirante transformación de la realidad es sólo un espejismo” (Freud 25). La ofuscación sobre el deber de paridad ideológica de grupo frente a la opinión individual disemina la percepción de sí mismo en los contextos que le atañen cuando de manera equívoca el sujeto busca el origen del conflicto en el Otro. Los valores y las ideologías pretextan contiendas globales. Los textos de Ramos crean personajes y situaciones en donde el displacer revela la confrontación entre el sujeto y la realidad, cuando las emociones personales entran en juego la realidad del otro las confina hasta el agotamiento. La aventura del ser, del poder estar y del saber hacer se complica frente a los órdenes culturales, jurídicos e históricos; ante la reproducción de ideologías cuando estas se

convierten en los preceptos del grupo que ejerce presión y asume el control a través de mercados propagandísticos. Se provoca un círculo vicioso entre dadores y beneficiaros. En ambos existen líderes autorrepresentados en calidad de intelectuales o ideólogos para desarrollar papeles específicos, tanto en los discursos como en las acciones. Así aseguran el logro de sus objetivos y la protección de sus intereses.

## 2. LA TRAMA DE UN CASO POLICIACO

*Los motivos* está narrada en tercera persona y dividida en seis capítulos: “La noticia”, “El recuento de los hechos”, “Los motivos”, “Los trabajos y los días”, “La búsqueda” y “Los motivos de Bayardo”. El paratexto que se ilustra en la portada del libro, diseñada por Lucía de Block, ilustra la imagen de un antiguo casete con los restos de un pegote en donde se alcanza a vislumbrar el nombre de *Orlando* en letras cursivas. El protagonista, Bayardo Arizpe, es el “detective privado, oscuro poeta, coleccionista de primeras ediciones”, colega de *Los Lapidarios*. Estos poetas se enfrentan a una realidad insoslayable desde su peculiar punto de vista: para pertenecer al canon de las Letras Mexicanas importan más los contubernios institucionales, las fidelidades personales y las corruptelas políticas y mucho menos la calidad artística. Entre Brull, fiel camarada de Bayardo, *Los Lapidarios* y Malva, la improvisada novia de Bayardo, se gesta el fracasado intento de desvelar el complot institucional.

Las razones de la contratación de Bayardo como detective privado reproducen el mismo galimatías de la novela anterior (*De puño y letra*). El enredo tiene todos los visos de una representación tragicómica desde el momento en que los camaradas especulan sobre una maquinación mayúscula dentro de la trama: “—IMAGÍNATE, BAYARDO... NOMÁS IMAGÍNATELO... Un sátrapa cultural finge su muerte y espera ver sus efectos en el mundo... Su propio funeral. Oculto tras cortinajes luctuosos o metido en un disfraz... —Me lo imagino, Brull... Me lo estoy imaginando” (11-12). El contrato de lectura que Ramos inserta como indicio interpretativo en su obra subraya la falsedad de un artificio por dos razones. Primero, porque traslada el nivel paródico del móvil centrado en un falaz embuste planeado por Pascasio, y segundo porque permite una fisura por donde se cuela la mordacidad genérica de la novela negra, como veremos después.

Julio César Provencio, el secretario de Cultura, es el culpable del robo y de la alteración del libro. También es el autor intelectual de la muerte de Angelita Villagrán, la secretaria personal y amante de Pascasio. Ella había transcrito puntualmente los casetes originales dictados por el poeta. La razón del hurto se origina cuando Provencio descubre que su nombre no aparece en la nómina de los autores notables que Pascasio

incluyera en el texto, y por tal *motivo* Provencio lo hurta y adultera. Pero no solo incluye su nombre en la lista, sino que también quita y pone otros a su arbitrio, “defenestrando enemigos”, “eliminando frases” y “añadiendo términos” (46). Al fraudulento arrojó se agrega un tropiezo más. En el susodicho libro, o antología de autores y obras, Orlando Pascasio había incluido algunos nombres de poetas, desconocidos para el círculo literario de Provencio. Uno de esos nombres respondía a un tal Porfirio Vigil, seudónimo de Palidez del Campo, una poeta ignorada. Si este personaje se enteraba de que su nombre había sido incluido y luego borrado, Bayardo y *Los lapidarios* tendrían la prueba fehaciente del fraude cometido. Como el libro póstumo habría de presentarse con todo el boato correspondiente al admirado poeta, la alteración de nombres era una amenaza legítima. Si la poeta hacía acto de presencia en pleno jolgorio y no escuchaba su nombre, Provencio y todos los partícipes del hurto quedarían bochornosamente al descubierto, no solo ante todos los familiares y colegas, sino también ante los agregados culturales, embajadores y demás personas distinguidas, y ante el presidente de la República, en caso de que acudiera al magno evento en el Palacio de Bellas Artes. La confusión acelera la tensión que provoca el apresuramiento de los actores y la comicidad de la situación. A través de un discurso ágil, paródico y festivo se contrastan los temores y las celadas entre los implicados al actuar y gesticular en un escenario tan hilarante como el de una farsa o una comedia de enredo, en donde unos desean impedir y otros desean revelar el insigne “complot cultural”. Mientras Provencio lucha por ocultar el fraude, Bayardo y *Los Lapidarios*, *La Célula* o los *Camaradas Resistentes* planean desvelarlo. Mediante una emboscada bien planeada, el grupo acaricia la idea de formar parte de la colosal y única revelación en donde, “ahora sí”, los haría formar parte de un evento institucional, aunque fuese por las razones equivocadas. El plan era lograr que Palidez del Campo accediera a presentarse al evento, y como se supone que ella estaba al tanto de que su nombre estaba incluido en el famoso escrito de Pascasio, el descubrimiento de su ausencia develaría la conspiración. Esta maniobra sería, según *Los Lapidarios*, no solo la sensación del evento, sino además el único reconocimiento público de su existencia. Si ellos consiguiesen, mediante los casetes que Malva (la hija de Angelita y cuyo padre fuese nada menos que el egregio poeta Orlando Pascasio) había conservado, hacer retumbar la voz de Pascasio ante todo el auditorio, evidenciarían el plagio de los nombres añadidos y borrados, obteniendo así la ventaja de ser ellos quienes ofrecieran la nota cultural del año. La estratagema consistía en que Bayardo se presentase al magno evento con las grabaciones auténticas. En el momento preciso, los altoparlantes dejarían escuchar en la voz de Pascasio la nómina verdadera y no la que Julio César había reescrito. “Pero Bayardo nunca apareció con el casete grabado y la Célula se quedó esperando” (236).

En este abanico de deslealtades, intrigas y suplantaciones, la traición del protagonista Bayardo es fundamental. Meses después del frustrado plan de *Los Lapidarios* aparece, en un suplemento cultural nacional, una insólita invitación a la “próxima edición de ‘La palabra en la honda, poesía reunida de Bayardo Arizpe’” (236). La figura del detective palidece y la del poeta resplandece. Aunque sea un desertor y renuncie a la lealtad de sus correligionarios y traicione el amor de Malva que también aguardaba su revelación como hija del poeta, su poesía y su nombre serían reconocidos a través del primer ansiado libro publicado.

Importa esta traición no solo porque es un acto que transgrede la deontología del detective de la novela policial, sino por algo más sutil pero lógico en la trama. Realmente se trata de un pase de manos que funciona como ardid y que corre a cargo del autor implícito para reforzar la duplicación del engaño: por obtener reconocimiento, se arriesga el todo por el todo. La proposición inicial del relato que comienza con la expresión “imagínate Bayardo” (acerca de una fantástica y descabellada idea de que Pascasio asistiera a su propio funeral), quizás desborda el imaginario del protagonista sobre su propia aura. La función detectivesca se trastoca por el deseo de adquirir renombre como poeta. Quizás desde entonces se fragua este oscuro deseo, primero inconsciente, para después cobrar forma y cumplimiento como acto final en la trama, en la historia y en el título de la novela.

### 3. LA LEGITIMIZACIÓN DE LOS ACTOS EN UN GÉNERO DE NOVELA NEGRA

Bayardo Arizpe, por otra parte, se asemeja a los demás antihéroes del autor en tanto son ellos quienes hacen posible su propia génesis para bien y para mal. Recordemos a Bolaño (*Este era un gato*), Niño y Finisterre (*Intramuros*), Tiberiano (*La mujer que quiso ser dios*), Abelardo Salgado (*Ricochet*), al ejercer oficios relacionados con la escritura todos pueden crear su propia ficción o reconvertir el contenido del relato en la historia de su vida. En estas novelas las reacciones pasionales, arbitrarias o justas son creíbles, porque los sujetos se ven conflictuados contra las normas impuestas por la sociedad de las cuales no pueden sustraerse. La conducta que se debe seguir frente a sí mismo, como una forma de identidad personal, generalmente no coincide con lo que esperan los demás, sobre todo cuando el sentir y el actuar dependen de las jerarquías del poder y de los poderosos, o bien, cuando el individuo no permanece relativamente idéntico al grupo social y emocionalmente cohesionado; es entonces cuando las actitudes o se adaptan estratégicamente al cambio conveniente o se apartan de ellas, como es el caso que se va a discutir en *Los motivos*. Cada una de las fases positivas y negativas inducen y transforman el

proceso interpretativo que comenzara en *De puño y letra* y que se denuncia en esta nueva novela. Aún si el conflicto presentado en la primera queda resuelto, el acto creativo de la segunda descubre esos otros móviles que enfatizan la esfera de los escrúpulos del artista: ¿conservarse o rendirse al coqueteo de la fama?

En las dos novelas Ramos concibe a los personajes desde sus contradicciones. El narrador muestra dos formas de transgresión, la de Julio César Provencio, porque vulnera la legitimidad de su gestión como director de la Secretaría de Cultura y la culpabilidad de Bayardo Arizpe al alinearse con el poder institucional y quebrantar la ideología de su grupo. La legitimación y su contraparte, la transgresión, afecta la identidad del grupo al que pertenecen y se convierte, como afirma Van Dijk, “en parte de las estrategias de manejo de crisis, cuando los miembros del grupo y sus instituciones necesitan autolegitimación, y los otros deben ser deslegitimados” (320).

Esta operación de autolegitimación y deslegitimación es interesante en una novela con matices policíacos. Frente a la peculiar narrativa de un *caso* policial en donde se requiere de la falta, la pesquisa, el culpable, el detective, la reparación del daño y demás etcéteras del género, Ramos agrega el otro *caso* que le importa. Ese otro *caso* se deriva de los tinglados de una trama ejercida por una clase de artistas que para hacerse notar se vale de cualquier número de deshonestidades. La novela, en este sentido, es una radiografía de esa clase política de intelectuales que opera en el interior de una cultura institucionalizada, pero también lo es acerca del quebranto de fundamentos éticos personales. Para que las figuras (o personajes), discursos y reacciones presenten el trasunto político ejercido por distintas mafias, el autor elige el punto de vista de un personaje que se presenta como un autor frustrado, con el tono discursivo irónico, jocoso y grave. Hay que advertir que el tono irónico, además de ser una constante estilística en su narrativa, permite la distancia necesaria para hacer ostensibles las tribulaciones de un personaje que al involucrarse en un *caso* policíaco resulte en el objeto de su propio *caso* (Torres).

*Los motivos* se asemeja más al relato de la serie negra, a esa tradición de la literatura norteamericana no ficcional, antes que al enigma de la novela policíaca clásica. En la serie negra el criterio de verdad redundante en la experiencia. Como bien recuerda Ricardo Piglia en *Crítica y ficción*, “el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el desciframiento” (60). Esta resolución de la serie negra, según puntualiza Piglia, corresponde a las reacciones generadas por los personajes de Ramos. En general, se da por aceptada la tesis que avala la novela negra como un reflejo del malestar social, en especial lo dañino e insidioso que se repite en más de un complot. En *Los motivos*, el malestar individual replica el malestar

general, quizás por esto se repita una serie de complots al evidenciar que la causa de las acciones genera y tergiversa la ética supuesta. El acento actancial en la caracterización del personaje Bayardo vaticina la inversión del propósito detectivesco que culmina en la traición como la causa señalada y perseguida, además de equiparar la transgresión definitiva de la novela negra. Es decir que había un código en la novela policial: quien comete la falta es alguien que, por la deontología de su oficio, o según las reglas del género, no puede desviarse de la ley, de la moral del deber ser. En la novela negra, en cambio, existe la permisividad transgresiva de las normas.

El complot trabaja como el nudo de construcción del sentido buscado al exacerbar la complejidad inherente de ser humano ante aquello conveniente a pesar de estar en contra de sus principios. Quizás, como sugiere nuevamente Piglia, en *Teoría del complot*, en la novela como género policial: "... el complot ha sustituido la noción trágica de destino: ciertas fuerzas ocultas definen el mundo social y el sujeto es un instrumento de esas fuerzas que no comprende" (17). Ramos opta por una estructura de novela negra, quizás porque permite la coyuntura entre política cultural y la ficción, bajo la forma palmaria de un complot. Quizás también desee evidenciar un complot contra el complot creado por la sociedad capitalista que dice ser lo contrario de lo que es. Cuando se denuncian las consecuencias del mal, "la corrupción, el fraude, el delito político, está reforzando la idea de que se trata sólo de anomalías en una lógica que tiene la garantía de su propia autorregulación y de su visibilidad" (18-19). La traición del protagonista en contra de su grupo es un acto plausible en la trama, al concebirla desde el punto de vista del complot contra el complot generado en una institución cultural, cuyas intrigas afectan los principios por los cuales fue fundada.

#### **4. LA EXPRESIÓN Y LA REPRODUCCIÓN DE LA IDEOLOGÍA EN EL DISCURSO**

El vínculo indisoluble entre las representaciones de la sociedad y su contexto se logra a través de su discurso. Para que el relato de la novela exprese el contexto en donde la meritocracia, la fama o el lustre personal, importen, habría que ensayar un discurso que justifique la creencia en el quehacer de los actores involucrados. Ramos se esmera en la creación de un discurso en donde las ideologías propuestas en las obras se signifiquen como las representaciones sociales compartidas por el grupo que las crea. Si desde el inicio del relato se impone la presencia de un grupo que se autodenomina como *Los Lapidarios*, *La Célula* o *La Cofradía*, ya el lector podría identificarlos como un grupo de izquierda que a su vez determina la clase de epítetos que también remiten

a la tradición de los *manifestos* literarios vanguardistas, “cuyos rasgos imprescindibles son: la provocación política o estética y la distribución o difusión estratégica... o bien el manifiesto sin su repercusión provocativa o bien el puro grito sin trascendencia ni contenido” (Vital 34). *Los Lapidarios* evocan manifiestos semejantes a los elaborados por los *Estridentistas* que lanzaban consignas al estilo de un grito de guerra poética: “Viva el mole de guajolote” era el título del segundo manifiesto estridentista del año 1923, que “casi inconscientemente, va inscribiéndose en un orden más orgánico, a la vez que va conformándose no sólo de teorías de puro resultado estético, sino también en un plano social y político” (Schneider 31). No obstante, la identificación del grupo también requiere que tales manifiestos exhiban el proceso ideológico del que forman parte a través de un léxico seleccionado, como opina Van Dijk es “el componente más obvio y también fructífero del discurso ideológico” (259). Al bautizar al grupo como la “célula” se induce la identificación con un partido comunista actuando con una fidelidad de trabajo y un sitio determinado, aquí el lugar predilecto es una cantina, *La raya en Medio*, dicho sea de paso, los cafés y las cantinas han sido el lugar acostumbrado donde los poetas se han congregado, para discutir y crear a través del tiempo. Los eslóganes los definen: “Cada vez que escucho la palabra ‘idea’ desenfundó una ocurrencia” (11), lo mismo sucede con los epítetos, como el de Brull, “El último bolchevique”, que socarronamente lo desdice al proclamarse como “un testigo (protegido) de Jehová” (71). Este tipo de pronunciamientos, tan cómicos y conmemorativos, se reproducen a través de un cúmulo de sentencias, como la adoptada por la secretaria de Brull, Queta Perdomo, que contagiada por los discursos de *La Célula* exclama: “Las revoluciones las empiezan los creyentes, pero la terminan los cínicos” (79).

Los nombres de los integrantes de esta “célula” transparentan tanto el sentir del autor-persona por el pensamiento político de izquierda, como su constante interés por la Historia. El autor implícito rescata en particular el periodo que concierne a la historia de los republicanos españoles, como antes en las novelas *Éste era un gato e Intramuros*. Con esta intención, el narrador Bayardo nombra y presenta a quienes forman parte de su camarilla, Carlos Brull, “el comandante”, es un médico descendiente de republicanos españoles, que atiende a pacientes de diferentes clases sociales, pero sobre todo de pocos recursos. Brull suma a los ideales contestatarios familiares los ecos subversivos del 68, la época cuando conoce al “camarada” Bayardo, que entonces estudiara Políticas y después Letras, y con quien, asumo, pasara horas platicando sobre aquella historia de los republicanos españoles. Los otros integrantes tienen menor peso en la historia, pero importan como expansión de la nota republicana y como respaldo de la idiosincrasia de *Los Lapidarios*. Modesto, el “palindromista de profesión”, el poeta Campesino y Temístoles Galán son los otros

participantes cuyos nombres, o quizá seudónimos, se relacionan con los nombres de los sujetos reales de “aquella brigada de militares que surgiera del Partido Comunista Español y que creara auténticos combatientes durante la Guerra Civil Española” (Bennasar 356). El recuerdo de estos militantes ha quedado impreso en las letrillas citadas en la historiografía española: “Con Lister y Campesino/Con Galán y con Modesto/Con el Comandante Carlos/No hay miliciano con miedo” (358). Hay contextos afines a los modelos mentales de autenticación o de verosimilitud que permiten al lector ubicar historias y por ende persuadir sobre la veracidad sociocultural de la obra.

Las iniciales de Orlando Pascasio, por otro lado, también son pistas para inducir al lector a identificar el nombre de Octavio Paz; la mención de “Monisi”, como se nombraba con afecto al escritor cronista, Carlos Monsiváis, opera en el mismo sentido, además de señalar la cercanía de un contexto literario y político mexicanos. Es interesante recordar que el mismo Paz no solo fue el premio Nobel más galardonado del país, sino que también en sus inicios fue activista de la fugaz Unión de Estudiantes Pro-Obreros y Campesinos, entre otras gestiones y obras que lo situaban durante algún tiempo en la ideología de izquierda. Con estos datos pretendo aclarar que, sin tratar de justificar nombres y acciones, sí se invita al lector a indagar las paradojas sociohistóricas en contexto; el hacer creer al lector en un parecer verdadero acerca de lo que se dice o del estatuto de quien lo dice es un asunto que siempre necesita reflexionarse. Desde este punto de vista, el discurso que imita la oralidad de los integrantes de la “célula” y de los aparentes contrincantes liderados por Julio César Provencio, tiene una función valorativa de “connotación veridictoria” (Landowski 204). Los textos artísticos son verosímiles en tanto remiten al lector a validar el contexto literario y cultural propuesto en la trama y el discurso; las proposiciones relativas a una preceptiva literaria: “Ocurrencias apodícticas” (*Los motivos* 12); “bonitas paradojas” (13), “palindromista de profesión” (13); “contenido y continente” (79); más nombres de autores reconocidos por todo lector, como Unamuno, García Lorca, Miguel Hernández y Nicolás Guillén, entre otros, sostienen el proyecto literario y la tendencia ideológica de Bayardo y del propio Ramos.

La credibilidad de la situación y del referente novelesco se convierten en promesa y apuesta lanzadas por el autor a través del hacer discursivo de los sujetos. La función enunciativa de cada personaje mantiene el hacer persuasivo, y puede ser creído o conjeturado por el sujeto enunciatario en su hacer interpretativo, cuando está dotado por la misma competencia cultural y literaria, o porque la trama lo conduzca a interesarse por el contexto histórico y político del arte. Al mismo tiempo, la inclusión descriptiva de sitios típicos y de espacios estipulados abre los horizontes histórico y cultural que fundamentan la intención realista del autor inmerso en la obra. La cantina, *La raya*, versus el Instituto de Cultura, más la advertencia de que la obra extraviada de Orlando Pascasio había “Quedado comprometida con el

Fondo de Cultura Económica, desde el homenaje luctuoso en Bellas Artes” (31), enriquecen los mensajes semióticos sobre las ideologías subyacentes que sirven de estímulo para que el lector haga inferencias acerca de las instituciones y las relaciones entre los miembros de los grupos antagonicos. La mención de las fechas alrededor del año 2012, y el propio comentario acerca de un periodo de elecciones cuando “todo parece indicar que el PRI regresaba a Los Pinos, a pesar de que el candidato opositor, momificado por la segunda derrota, seguía prometiendo a sus fieles ocupar Palacio Nacional” (28), respaldan un contenido nacional no solo importante para la trama, sino también para gestionar un evento comunicativo sobre una situación específica de tiempo, lugar y circunstancia, cuyas características socioculturales le interesa mostrar al autor implicado. El discurso de la novela es un evento comunicativo que enuncia las dimensiones verbales y no verbales: los ademanes y las expresiones faciales descritos son ejemplos típicos de una conversación. Todo importa cuando el propósito es evidenciar el contexto ideológico del que forman parte.

#### Del episodio: “Continente y contenido”

—El poder convierte todo contenido en continente y viceversa. Uno regresa al otro y se reproduce en un todo inseparable. Oh paradoja. Sólo el poder puede ser mensajero del poder y éste se vigoriza con el mensaje. El poder se contiene a sí mismo. —Sí, como los tacos de canasta, ¿no? Bayardo lo refutó con la mirada. —Perdiste tu sentido del humor desde que te guisan en tu casa... El taco de canasta alude a la canasta que lo contiene y no al producto que lo vuelve taco... ¿Me entiendes? —No seas vulgar, Brull. Para éstas, prefiero mi más acertada paradoja del índice. Brull la recordaba y la planteó como interrogación retórica. —¿Qué es aquello que se contiene a sí mismo...? Y dilató la respuesta. —Pues el índice, señores lectores... Porque esta paradoja sólo vale para lectores consumados... ¿Por qué...? Pues porque la página que registra el índice está contenida en el índice mismo. —Así de simple—, sintetizó Bayardo... A ver intelectuales, ¿qué es aquello que se contiene a sí mismo? Pos el índice, poeta. Malva los oía ... Salió con una bandeja ... Sonrió para sus adentros ... Bayardo se volvió hacia ella ... Brull colocó sobre la mesa del estudio-comedor los tres casetes de plástico barato.... (79)

Además de involucrar al narrador en un decir lingüístico hilarante y restringido acerca del contenido y el continente o el significado y el significante de toda conversación, también refiere de forma extendida los datos precisos, tanto la anécdota sobre los casetes que podrían echar por tierra el plan del secretario de cultura, como el contenido y continente de toda la trama. La propia sintaxis del párrafo citado tiene el suficiente impacto en la descripción de los dichos, de las acciones del grupo y de los sujetos aludidos y, por tanto, de las manipulaciones sobre el texto de Orlando Pascasio.

### Del episodio “Homónimos y heterónimos”

Natalia [la esposa]conferenció con Julio César inmediatamente después de su encuentro con Malva Villagrán. —Son ellos, Julio César... Ahora estoy completamente segura... La tal Malvita y su novio detective. —¿Y qué conviene hacer ahora? ¿Mando a Lascano a que le dé otra calentadita?... Hablaban cobijados por la recámara conyugal, mas el lenguaje que venían utilizando desde semanas atrás, correspondía con el de un par de cómplices de cantina. —Por ahora nada... sólo conviene esperar... saber qué planean. ... —¿Suspendo la búsqueda de Vigil? —No seas pendejo Julio César... Todo lo contrario. Ahora más que nunca hay que localizarlo... conviene tenerlo cerca... ¿Dices que escribe con nombre supuesto? —Sí... Porfirio Vigil es su heterónimo. ... —Otro nombre... como Pessoa... como... —Ya sé lo que quiere decir heterónimo... y también conozco a Pessoa y a Lautremont. No soy tan ignorante como crees... —¿Te fijas? —dijo luego de unos minutos. —Julio César se puso alerta. —Los epígrafes... son pocos, pero todos de mujeres: Silvia Plat, Alejandra Pizarnik, Elsa Cross... hasta de Ema Godoy. Julio César torció el gesto. —Para todo hay gustos... (136 y 139)

El lector, ante la serie de intervenciones discursivas de los agremiados al poder y de los contrarios al mismo, sobre escritores reconocidos, puede generar sus conclusiones tanto de los tejes y manejes de los grupos enfrentados en la trama, como de manera metalingüística sobre la crítica valorativa del autor implícito, al tanto de este tipo de representaciones en el mundo cultural y literario del que también forma parte. Cada grupo involucra a los usuarios de la lengua con registros adjetivados como aquella intervención del narrador cuando califica la conversación del matrimonio como un lenguaje de cantina. Teóricamente se significa con la afirmación de Van Dijk: “... que la variación de elementos léxicos es un importante medio de expresión ideológica del discurso” (259). Como he pretendido mostrar a partir de los párrafos citados, el factor contextual discursivo reproduce la clase o el estatuto social, las posturas del poder. Las relaciones sociales, amistosas, emocionales son selecciones léxicas o palabras que expresan el significado que busca el narrador al intentar comunicarse con el narratorio-intérprete. El mandato de lo “políticamente correcto” también entra en debate en el sentido de un léxico que Ramos elige para colocar a los actores ante las relaciones entre grupos dominantes y grupos que no quieren ser dominados.

Como es de esperarse, no todo el significado de la obra es explícito, hay muchos vacíos (hiatos), gestos y supuestos que se significan no solo por la relación existente entre la acción y la reacción, o la transformación de un acontecimiento, o por la propia retórica del discurso y naturaleza literaria. Debe considerarse incluso la utilización gráfica de los puntos suspensivos, pues le indican al lector la existencia de una pausa transitoria en el discurso al expresar

duda, temor, vacilación o suspenso, semejante a una figura retórica, quizá más efectiva para la interpretación de lo que se supone. El discurso del autor codifica las posturas ideológicas subrayando la relevancia o prominencia de las acciones mediante los subtítulos y epígrafes: ¡Imagínate Bayardo!, El último bolchevique, Continente y contenido, Una exquisita intervención quirúrgica, ¿Quién será ese cabrón?, Marinero de agua dulce, De mujer a mujer, Los trabajos de la célula. Se destaca también de manera especial el desplegado de la invitación a la lectura poética, que *Los Lapidarios* intentaban realizar para la poeta Palidez del Campo, cuando hiciera acto de presencia en el “Auditorio José Martí en la calle Doctor Mora”:

aprovechando el revuelo ocasionado por *De puño y letra...*, reiteraba el afán reivindicatorio y contestatario de una jornada que convocaba a poetas vapuleados y ninguneados por la ‘nomenclatura espuria del estatus quo’. La proximidad de la Alameda y del Metro Hidalgo garantizaba la concurrencia de los integrantes del REO: Resentidos, Enterados y Ociosos (equivalente al GAL de los popof), el cual aglutinaba a los habitantes y transeúntes del área, acostumbrados muchos a abarrotar cualquier sitio al conjuro del menor pretexto. (201-202)

*Los Lapidarios*, asegura el narrador, controlaban el submundo literario de la zona, además, la invitación garantizaba la reunión, porque “contenía las palabras clave en el público que apelaban... jornada, solidaridad, resistencia, insumisión” (201). Estos recursos léxicos indican que las relaciones entre los participantes respondían al contexto esperado y patrocinado por el grupo, al igual que el lugar (Auditorio José Martí) con la evidente carga política deseada. La interacción del discurso importa en la cotidianeidad y en las formas del grupo de Bayardo y del grupo de Julio César. “La pertenencia a un grupo sobre la base de la ideología, el poder, la autorrepresentación positiva o el menosprecio de los otros del otro grupo, están entre las relaciones sociales subyacentes que pueden afectar las estructuras y los movimientos” (Van Dijk 264). La invitación al evento en donde el grupo de Bayardo quería desenmascarar al grupo de Julio César, mediante la presencia de Palidez del Campo, nos hace ver, concretamente, cómo las relaciones de dominio, conflicto y competencia de un acto, en sí mismo “comunicativo”, pueden trastocarse y provocar el quiebre de las mismas relaciones, porque el entorno en donde toda la trama se ha desarrollado es parte de un contexto ideológico mayor y/o distinto, y este demanda un mercado de compraventa de fidelidades.

## 5. EL CONTEXTO O EL ENTORNO DEL DISCURSO

Julio César había traicionado la voluntad de Orlando Pascasio, porque el sentir del secretario, era que aquel lo había defraudado. Sin embargo, la traición de Bayardo contra sus correligionarios es algo inesperado, pero aguardado y prorrogado en la esfera del modelo

que interpreta y representa las cualidades de una situación social relevante para cada uno de los integrantes en ambos grupos. La subjetividad del deseo personal se convierte en la objetividad de la construcción del poder. Ya no importa el contexto del cual parten, sino a donde se llega, el contexto que rodea el cómo se ven los unos ante los otros es fundamental. Hay modelos de contexto con un componente evaluativo en donde la opinión pública influye y modifica las conciencias individuales. En la naturaleza personal y social de cada sujeto (Bayardo y Provencio) influye y pesa por igual el contexto que los unifica y separa. Ramos nos presenta una específica situación social, cultural y política como un modelo de experiencia muy gastada entre las élites artísticas. El conocimiento y la creencia sociocultural fundamentan y actualizan los modelos de contexto en relación con la organización política de los clanes. El dominio ideológico que impulsa la lucha, los conflictos y los intereses de cada uno están protegidos por el grupo como “su dominio, en el cual otros grupos no deberían *interferir*” (Van Dijk 271). La sugerencia es que el Estado no debería interferir, limitar o coaccionar el contexto del arte. La traición ejercida por los integrantes de cada grupo en realidad la ejercen contra el Estado. Los soportes del Estado (desde galardones y vestimenta hasta oficinas y subalternos) generan empresas sociales, simbólicas y por ende ideológicas, y todas están representadas en los contextos en donde la afiliación es importante. El Estado, sin embargo, al institucionalizar las afiliaciones, ejerce un control en donde las creencias ya no se autocontrolan y solo reproducen lo autorizado. Nadie puede desatender los estatutos a riesgo de que se le margine o desacredite, como les sucedió a Provencio y a Bayardo. Quedaría por argumentarse cuál sería el papel del poeta Orlando Pascasio ante el Estado mexicano.

El dilema del artista que esta novela pone en escena destaca la poca autonomía del arte literario cuando depende del mecenazgo de turno<sup>1</sup>. Si no basta con que el artista se subyugue a los cargos del poder u ocupe un lugar distinguido en la propia institución, será porque la libertad individual y la atadura social es una contradicción, una paradoja de origen. Es el caso de Julio César que, al ocupar el cargo de Secretario de Cultura, presuponía que ha cumplido con los imperativos impuestos por la misma actividad normativa que la autoridad le ha adjudicado a través de la figura de Orlando Pascasio. Provencio está convencido de que las relaciones establecidas a través del cargo se cumplen al representar un ejercicio cultural en el seno del Estado. Desde su punto de vista, sus funciones son consecuentes con los imperativos impuestos. Cuando sus deseos y expectativas se frustran es

1. Este no es el caso del libro *El miedo a los animales* de Enrique Serna, un texto que algunos lectores y críticos pondrían en paralelo con el de Ramos. El proyecto, la intención y la fábula poética de *Los motivos* sobre la autonomía del arte no coinciden, amén de la relación autor-lector-obra expuesto metalingüísticamente a lo largo de la trama.

porque sus creencias colisionan con la ideología del valor cultural. No obstante, esta seguridad de pertenencia al *Parnaso literario* ya no dependía del sistema político del grupo, sino del “santificado unguento de la palabra escrita de Orlando Pascasio” (75). La situación del poeta y mentor que deja a Provenio fuera del grupo de los elegidos corrobora el hecho de que las posiciones sociales pueden trastocarse, mas esa flexibilidad situacional y personal parece también indicar que aun los miembros que pertenecen a un grupo deben afrontar imprevistos. No existe en el contexto del Estado algo así como un “sentimiento colectivo” que prevenga deslealtades o, paradójicamente, que admita intrusos como Bayardo.

## 6. UN CASO DE JUSTICIA POÉTICA O DE REALIDAD POLÍTICA EN LAS INSTITUCIONES CULTURALES

¿Quién es el supremo manipulador de la intriga, Orlando Pascasio, Bayardo Arizpe o Julio César Provenio? Pascasio cree escribir un libro en donde la glorificación de unos no tendría por qué afectar a otros. Julio César urde una conspiración en la creencia de que, si acataba los usos de las reglas representadas por la Secretaría de Cultura, recibiría como beneficio el reconocimiento genuino de Pascasio. Bayardo, por el contrario, cree ser el antípoda del *status quo* y, sin embargo, sucumbe ante el mismo. Ya que Orlando Pascasio ha muerto, Provenio y Bayardo se identifican con el vasto mundo de las prácticas desleales o de los símbolos acuñados por las organizaciones políticas donde la noción misma de *cultura* es un término tan preciso como vago. Y esto es cierto en la cultura política de México como en cualquier otra parte del orbe.

*Los motivos de Bayardo* corresponden de manera legítima a los motivos aludidos que muchos artistas pueden expresar. La novela abunda en alusiones a personajes connotados en las letras y en la política nacional; en la enumeración de calles, lugares, edificios, que corresponden a la ciudad de México, y quizás también a esa idiosincrasia mexicana ambiguamente tipificada por el poeta Octavio Paz. Esta creación visionaria de nuestra idiosincrasia acierta en señalar la abstracción del término cultura. El mérito de fabular un aspecto verosímil de esta abstracción impone la pregunta acerca de las formas y perspectivas de nuestra realidad, “porque el mundo existe independientemente de nuestras representaciones y por ende no implica que haya un léxico privilegiado para describirlo (Searle 164). En *Los motivos...* se discurre el peso interpretativo de la realidad a través de una cosmovisión relativa al sino y al quehacer literarios según el tiempo, el lugar y las circunstancias, equidistante a los modelos mentales provenientes de la interacción con otras interpretaciones compartidas por escritores, colegas y pensadores, cuyos relatos históricos, sociales y políticos se congregan o difieren.

Ramos configura la imagen de una microsociedad histórico-literaria a través de la herramienta básica de todo poeta, de la palabra, del discurso entendido no solo como soporte, sino como un sistema de significación que, como tal, refleja la construcción (o reconstrucción) del entramado social que a todos los involucrados con el fenómeno literario interesa. Porque hay una comunicación intersubjetiva que hace creer en entelequias o en delirios, es que se requiere de cosmovisiones que lo alerten. Las obras semejantes a la presente persiguen y muestran el largo proceso reflexivo acerca de si un autor literario tiene una función social, si su obra tiene la capacidad de producir ciudadanos críticos, sin aseverar que la literatura deba cumplir tales menesteres.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bennasar, Bartolomé, coordinador. *Historia de los españoles*. Crítica, 1989.
- Camps, Martín. “Luis Arturo Ramos. De puño y letra”. *Lamás médula. Revista de cultura*, enero 31, 2016, <https://lamasmedula.com.ar/2016/01/31/luis-arturo-ramos-de-puno-y-letra/>
- Camps, Martín y Jose Antonio Moreno Montero, compiladores. *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos*, Universidad Autónoma de Cd. Juárez, 2005.
- Dijk, van Teun. *Ideología. Una aproximación interdisciplinaria*. Traducido por Lucrecia Berrone de Blanco, Gedisa, 2000.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Traducido por Luis López Ballesteros, Alianza, 1996.
- García Díaz, Teresa, coordinadora. *La poética de la percepción y los intersticios de la memoria: Luis Arturo Ramos*, Universidad Veracruzana, 2012.
- Landowski, Eric. “Sinceridad, confianza e intersubjetividad”. *La sociedad figurada. Ensayos de sociosemiótica*, traducido por Luisa Ruiz Moreno, FCE / BUAP, 1993.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Anagrama, 2015.
- . *Teoría del complot*. Maté, 2007.
- Ramos, Luis Arturo. *De puño y letra*. Cal y Arena, 2015.
- . *Los motivos de Bayardo*. Lectorum/Eón, 2019.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción. Textos polémicos contra los prejuicios literarios*. Planeta, 1999.
- Searle, John R. *La construcción de la realidad social*. Traducido por Antoni Domènech, Paidós, 1997.
- Schneider, Luis Mario. “El estridentismo. Una literatura de la estrategia.” *La palabra y el hombre*. Revista de la Universidad Veracruzana, Nueva época, octubre-diciembre de 1981.
- Torres, Vicente Francisco. “Todos los escritores tienen un precio”, *El espejo del poder*, mayo 5, 2020, <https://espejodelpoder.com/2020/05/20/todos-los-escritores-tienen-un-precio-motivos-de-bayardo-de-luis-arturo-ramos>.
- Vital, Alberto. *La cama de Procasto*. UNAM, 1996.

**UN REGISTRO DE “LA POST-HAVANA”:  
NOTAS SOBRE FICCIÓN Y GLOBALIZACIÓN EN  
*LA AUTOPISTA: THE MOVIE* DE JORGE  
ENRIQUE LAGE**

**A RECORD OF “POST-HAVANA”: NOTES ON FICTION AND  
GLOBALIZATION IN *LA AUTOPISTA: THE MOVIE*  
BY JORGE ENRIQUE LAGE**

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202213.27.03>

JAVIER RUBIO MANZANO\*

*Universidad Complutense de Madrid, España*

Fecha de recepción: 20 de enero de 2022

Fecha de aceptación: 8 de abril de 2022

Fecha de modificación: 2 de mayo de 2022

RESUMEN

Este artículo analiza la novela de Jorge Enrique Lage (1979), *La autopista: The movie*, en el contexto de la última narrativa cubana y la ciencia ficción caribeña. Muchas de las obras de Lage exploran las diferentes posibilidades del futuro de Cuba, planteando universos llenos de elementos extraños y novedosos que se pueden corresponder —o no— con el futuro del país, aunque no construye una sociedad modélica: estos universos están sumidos en el caos, en la inestabilidad. La globalización entra en sus novelas como una fuerza irremediable y es la causa de la llegada de todos estos elementos a la isla.

PALABRAS CLAVE: Jorge Enrique Lage, siglo XXI, literatura latinoamericana, Cuba, globalización

ABSTRACT

This paper analyses Jorge Enrique Lage's (1979) novel *La autopista: The movie*, published in 2014 in La Habana, in the context of the latest Cuban narrative and Caribbean science fiction. Many of Lage's works explore the different possibilities of Cuba's future, positing universes full of strange and novel elements that may -or may not- correspond to the future of the country, although their main intention is not to build a model society: these universes are immersed in chaos, in instability. Globalization enters his novels as an irremediable force, being the cause of the arrival of all these elements on the island.

PALABRAS CLAVE: Jorge Enrique Lage, 21<sup>st</sup> century, latinoamerican literature, Cuba, globalization

\* jrubiomanzano@gmail.com. Doctorando en Literatura Hispanoamericana, Universidad Complutense de Madrid.

La globalización cada vez es más visible en todo el continente americano. Las sociedades se están transformando debido a la asimilación de las nuevas dinámicas que mueven la economía mundial. Los modelos que se crearon durante la modernidad se han ido diluyendo en las últimas décadas. Conceptos como identidad, nación y territorio han sido resignificados tras la llegada de los procesos globalizantes. América Latina ha visto cómo estos modelos dejan de tener peso en sus diversas realidades. La literatura, como otras artes, refleja estos cambios y estas nuevas concepciones de entender el individuo y la comunidad que habita. La narrativa cubana de las dos últimas décadas es un ejemplo de este reflejo: los autores han ido abandonando los preceptos que se difundieron desde la década de los sesenta para virar hacia una literatura que dialoga más allá de la isla, superando las líneas fronterizas. En la novela que atañe a este trabajo, Jorge Enrique Lage presenta un universo literario donde todo discurso hegemónico es puesto en evidencia y en cuestionamiento con la feroz entrada de la globalización a través de la construcción de una autopista.

La principal consecuencia de los procesos globalizadores es la creación de “una nueva cosmovisión” (Mora 320) de las sociedades actuales. La reducción de los costos y del tiempo en la construcción de infraestructuras, así como las facilidades de intercambio de información que proporcionan las redes, contribuyen a la creación de unos territorios cada vez más conectados y, como resultado, más descentralizados. La descentralización del control otorga a sociedades y naciones una nueva “complejidad y heterogeneidad de su núcleo estructural” (321). Las nociones de territorialidad, por tanto, se han transformado en las últimas décadas. En el caso de América Latina, Nancy Calomarde señala cómo ha cambiado la noción de territorialidad en la teoría cultural del continente desde comienzos del siglo xx hasta la actualidad (“Ficciones territoriales”, “Fuera de obra”). Hasta y durante el siglo pasado el canon de la literatura latinoamericana se articulaba a partir de tres conceptos clave: identidad, territorialidad y escritura, tríada que “se compuso como una de las matrices nodales del pensamiento cultural” (Calomarde, “Ficciones territoriales”). En cambio, las nuevas dinámicas que se asientan con la progresiva llegada de la globalización al continente, tales como la transnacionalización cultural, las migraciones —voluntarias o forzadas— y la resignificación del concepto “comunidad” han “puesto de manifiesto no solamente inusitados descentramientos espaciales y temporales en la experiencia de ‘lo latinoamericano’ sino la sospecha de que ese constructo todavía pueda significar una experiencia cultural diferenciada” (Calomarde, “Ficciones territoriales”). De esta forma, los conceptos de territorialidad e identidad nacional pierden peso en la configuración artística latinoamericana. Los grandes relatos nacionales se desarticulan a favor de una literatura que explora otras vías no sujetas a un territorio definido, sino que responden a una serie de características de

la transnacionalidad, entendida ya como “una estética y una política, la del rastro, una geografía ficcional” (Calomarde, “Ficciones territoriales”).

## 1. NARRATIVA CUBANA RECIENTE: GENERACIÓN CERO

A la cultura cubana le ha explotado una bomba.

Iván de la Nuez, *Cubantropía*

La última narrativa cubana está en continuo diálogo con estos procesos de globalización. Rafael Rojas acuña el término de “ficción global”, que aplica a obras de Ahmel Echevarría, Osdany Morales y Jorge Enrique Lage, entre otros. El ensayista cubano sostiene que los autores nacidos en la isla entre la década de los setenta y los ochenta tienen una serie de características comunes en relación con la introducción de elementos tecnológicos y el interés por la cultura popular en sus textos. A diferencia de sus más recientes predecesores, sus narrativas no destacan por discursos ni reflexiones políticas, ideológicas o identitarias, sino por las “historias futuristas, tecnológicas, globales o personales” (Rojas, “Hacia la ficción global”) producidas a partir de la conexión a través de la red y el intercambio que esta facilita. En este mismo sentido, Calomarde señala, desde de lo que denomina “ficción exílica”, que estos relatos se instalan en oposición a las nociones que la modernidad ha forjado, lo que produce una fuga de la tradición nacional hacia un espacio otro caracterizado por la inestabilidad y que no se corresponde con ese ideal comunitario o comunista que imperaba en la narrativa cubana desde la década de los sesenta (“Islas en trance” 10-11).

La red se posiciona como una base fundamental para todos estos autores que han sido agrupados bajo la etiqueta de Generación Año Cero<sup>1</sup>. Aunque el término ha ido perdiendo relevancia con el paso de los años, aún sirve para señalar ese cambio de la literatura cubana con la llegada del siglo XXI como una “marca de una nueva actitud caracterizada por el desentendimiento de todo compromiso testimonial” (Echevarría). Además, comparten una línea estética semejante, articulada a partir del conocimiento de lo exterior gracias a las redes sociales: el espacio social y literario que ocupan se define desde la conexión y la vinculación, imprescindible para que se produzca ese intercambio cultural con todo lo que sucede fuera de la isla (Bolognese 75). De esta forma, en estos textos se suelen encontrar numerosas referencias extranjeras, ya sean del ámbito

1 Mónica Simal y Walfrido Dorta señalan que estos autores utilizan la palabra “generación” con la idea de provocar y llamar la atención de los espacios tradicionales de la crítica literaria cubana, más que la formación de un proyecto literario consolidado y a largo plazo (3). Entre otras cosas, no tienen un manifiesto que los origine.

literario, de otras artes o de la cultura de masas. Vicente Luis Mora, partiendo del filósofo Félix Duque en *El cofre de la nada. Deriva del nihilismo en la modernidad*, señala como uno de los principales efectos culturales de la globalización la “homogeneización cultural”, producida desde Estados Unidos y que ha asentado aspectos tales como la sociedad del espectáculo característica de Hollywood, el inglés como lengua vehicular y un nuevo “régimen de cultura superficial” (322). En este mismo sentido, Rojas comenta que todos estos autores, debido a la conexión, utilizan un campo referencial común que está marcado por la cultura popular y, especialmente, por la cultura mediática estadounidense, “lo cual establece diferencias clarísimas con la generación inmediatamente anterior, la de los 90, que era más letrada, rusófila y afrancesada” (“Lage”).

Tanto el escritor Orlando Pardo Lazo como la escritora y académica Lizabel Mónica han contribuido a la difusión y recopilación de textos narrativos de estos autores en diferentes revistas y antologías describiendo en sus respectivos prólogos algunas de las características que los unen. La exploración de los límites de la ficción, por ejemplo, se puede observar en la mayoría de ellos, en tanto que suelen romper con las diferencias establecidas entre el realismo y la literatura fantástica: “La metaficción y su mecanismo intrínseco de parodia, más la práctica de un realismo que no va marcado por el cartesianismo o las leyes de la física clásica, hacen obsoleta esta disquisición” (Mónica 3). Así, autores como Lage y Erick J. Mota destacan por jugar con el concepto de verosimilitud en sus relatos, provocando deliberadamente la extrañeza en el lector. Este extrañamiento lo consiguen generalmente a través de la subversión, la parodia y el humor.

Otra característica que une a esta generación de autores cubanos, al igual que de otras zonas de América Latina, es el interés por la ciencia ficción. La narrativa latinoamericana de las últimas décadas ha explorado en numerosas obras el género con autores como el mexicano Gerardo Horacio Porcayo y el boliviano Fernando Aracenas Cejas, con *La primera calle de la soledad* (1993) y *Latinoamérica 2025* (1994) respectivamente, los cuales abrieron el camino en los años noventa a la producción de una multitud de obras que podrían adscribirse al género y a sus subgéneros. Los elementos más característicos de la ciencia ficción anglosajona han servido como fuente directa para la creación de estas obras, pero en ellas se introducen aspectos propios que se corresponden con las diferentes realidades del continente americano. La publicación de varias antologías de cuentos, como *¿Sueñan los androides con alpacas eléctricas?* y *El tercer mundo después del sol* muestran cómo los autores latinoamericanos cada vez se deciden más por la escritura de textos de este género. Asimismo, recientemente se han publicado los dos volúmenes de *Historia de la ciencia ficción latinoamericana*, editados por Teresa López Pellisa y Silvia G. Kurlat Ares, lo que denota el incremento del interés por parte de la crítica y la academia.

Además de países como Colombia, México y Argentina, Cuba ha sido una de las grandes productoras y precursoras de literatura de ciencia ficción en el terreno latinoamericano, especialmente desde los años noventa, década en la cual se sientan las bases de todas las obras posteriores del género en el país. Ya desde los sesenta hay una tendencia a la creación y publicación de este tipo de narrativa, considerándose 1964 como el año iniciático del género en Cuba con la publicación de *La ciudad muerta de Korad*, de Oscar Hurtado, y *¿A dónde van los cefalomos?* de Ángel Arango, pero es a lo largo de esa última década del siglo XX cuando se reformulan los principios que la regían, “dejando atrás las idealizaciones y visiones edulcoradas propias del modelo del realismo socialista o sus equivalentes criollos” (Acosta 6). Los nuevos autores, entre los cuales destacan Vladimir Hernández y José Miguel Sánchez (Yoss), buscan la provocación y la subversión, en la misma línea que los escritores de la Generación Cero. Abandonan los proyectos literarios centrados en la representación de sociedades utópicas introduciendo “una corriente cienciaficcional signada por los personajes marginalizados, habitantes de los bordes de una urbe posindustrial y distópica” (González 166). De este modo, encuentran en el subgénero del *cyberpunk* una de las formas más adecuadas para expresar una realidad cubana definida a partir del deterioro, tanto material como social. Este deterioro se trabaja en el *cyberpunk* como una categoría estética, presentando las ruinas de las ciudades como espacios idóneos para todos esos personajes que buscan nuevas formas sociales: “La deteriorada zona urbana le proporciona al *cyberpunk* un terreno donde los fuera de la ley y los forasteros pueden aprovechar la oportunidad, adaptándose a un paisaje urbano en ruinas y sobreviviendo en él” (Sponsler ctd. en Acosta 10).

A partir de esos espacios ruinosos, los autores de los años noventa construyen relatos sobre la decadencia y las relaciones entre los seres humanos y la tecnología. Con la llegada del nuevo milenio, los escritores cubanos siguen esta línea, aumentando sustancialmente la publicación de novelas y libros de cuentos: por ejemplo, Michel Encinosa Fú con *Niños de neón* (2001) y *Dioses de neón* (2006), y Erick J. Mota con *Habana underguater* (2010). También es interesante, para pensar en el recorrido del género en Cuba, ver cómo el premio David, uno de los concursos literarios más importantes del país, inaugura en 1979 la convocatoria dedicada a la ciencia ficción cerrándola once años más tarde, hasta que en 2015 se vuelve a abrir como resultado de la proliferación de este tipo de textos.

En muchas de las novelas de Jorge Enrique Lage se encuentra esta representación del espacio en ruinas bajo la óptica del *cyberpunk* o la ciencia ficción, aunque el escritor se separa de las características más comunes del género en Cuba, llegando a parodiarlo. Walfrido Dorta señala algunos de estos desvíos de Lage, como la no introducción de elementos alegóricos que busquen construir una correspondencia entre la distopía

presentada en el texto y la realidad: Lage se decanta por desacralizar todo lo relacionado con la cubanidad sin la necesidad de aportar personajes tipo para la explicación del presente (“Fricciones y lecturas” 50). Ni *Carbono 14* (2010), *Vultureeffect* (2011) o *La autopista: The movie* (2014) muestran espacios o personajes que puedan ser objeto de un significado más allá de su propia existencia. No propone en sus obras proyectos a futuro, no muestra sociedades que sean un modelo: “... no hay lugar idílico que sea la quintaesencia de una cubanidad extinguida que se deba recuperar” (Dorta, “Fricciones y lecturas” 52). Sus relatos se van a caracterizar por la acumulación de personajes, situaciones, actos y episodios, todo ello envuelto en un ambiente de extrañeza, ambigüedad y humor. Catalina Quesada, al igual que otros críticos, compara este estilo con la estética del cómic, donde la sucesión de viñetas crea visualmente en la página un cúmulo de imágenes y acciones que provocan una experiencia de lectura semejante a la de Lage (319).

Generalmente, la crítica sitúa a *La autopista* dentro del *cyberpunk*, aunque siempre con una especie de asterisco, señalando todas esas particularidades. Debido a esto, Dorta apuesta por introducirlo dentro del subgénero *bizarro fiction*, donde lo extraño, lo provocativo y lo cómico se juntan para dar lugar a relatos desafiantes desde la llamada *cartoon logic*, la cual posiciona lo absurdo como norma social (53). Timmer, por su parte, se decanta por definir la novela como “transgenérica”, ya que Lage intencionadamente destruye y traspasa las fronteras de los géneros literarios (117). Más allá de este debate sobre a qué género o subgénero pertenece la obra, lo interesante es destacar ese caos —ese conglomerado diverso entre ruinas— que muestra Lage y que, indudablemente, bebe directamente del concepto de *cyberpunk* como zona del deterioro.

## 2. LA AUTOPISTA: IDENTIDAD, ESPACIO Y FICCIÓN

Juan Pablo Villalobos, en el prólogo a la obra titulado “Créditos iniciales”, define *La autopista* como un “apocalipsis caribeño” debido a la aparición de una cantidad ingente de elementos que mutan, se combinan y transforman creando un universo caótico y delirante. De esta manera, a lo largo de la novela se presenta una galería de personajes muy diversos entre sí: desde conversaciones de un Fidel Castro fantasmagórico con el expresidente de Coca-Cola, Roberto Goizueta, convertido en genio de la lámpara, hasta coches que hablan, *skaters* y científicos obsesionados con la mutación del ADN. La mayoría de estos personajes están marcados por la transformación tecnológica, como es el caso de las mujeres convertidas en *transformers*. La naturaleza humana no es la única que sufre este proceso, sino que otros elementos también se presentan desde la óptica tecnológica. La lluvia, por ejemplo, se muestra como un fluido electrónico semejante al ruido de las pantallas: “Pasa

rápidamente por encima de nosotros y no provoca sensación alguna y tras su paso todo queda igual que antes, pero más iluminado y en escala de grises” (Lage 15).

En un continuo juego ficcional, introduce en el texto una serie de personajes reales del mundo de la cultura y de la política, creando un relato transliterario. Las historias ficticias presentadas sobre estos personajes contribuyen a todo un juego carnavalesco de enmascaramiento y que tiene como objetivo la desacralización y la subversión: “... la carnavalización, la vida festiva, se asocian a lo inestable, a la mutación imprevisible, quieren subvertir las reglas que rigen la convivencia social que han sido consagradas por las prácticas discursivas de la época” (García 125). Así, personas como el empresario ruso Abramóvich o el ajedrecista Kaspárov son parodiadas en personajes ridículos desautorizando sus figuras por completo.

La disolución de la identidad nacional, como consecuencia de la transnacionalidad, se representa principalmente a través de la parodia y la mezcla de elementos *a priori* incompatibles. Hay numerosos ejemplos dentro de la obra donde se muestran estos procesos de transformación y disolución. Uno de los casos más destacados es el de la Virgen de la Caridad del Cobre, la cual aparece representada como un robot gigante en un video musical. Lage busca desmitificar a la virgen con esta transformación tecnológica y rodeándola de un grupo de rockeros que, en el último instante, acaban rechazando su procedencia cubana: “Los rockeros cubanos confiesan: ya no somos rockeros, ya no somos cubanos” (Lage 40). Otro símbolo de la cubanidad que es parodiado es la bandera. Sus colores —el rojo, el blanco y el azul— coinciden con los de la marca de refrescos Pepsi, y son los personajes cubanos de la novela los que otorgan un grado de importancia mayor a la marca que a la bandera. El símbolo nacional de resistencia frente al imperialismo estadounidense se posiciona por debajo de sus productos.

La parodia y la desmitificación no se realiza única y exclusivamente sobre símbolos cubanos, sino sobre todo el continente americano en general. Por ejemplo, se presenta a un Simón Bolívar monstruoso resucitado en forma de Frankenstein que es incapaz de articular un discurso coherente. También se relata un viaje heroico de unos indígenas seminolas, tribu nativa norteamericana, que tienen como objetivo —y como una especie de meca identitaria— conocer todos los Hard Rock Café, donde creen que encontrarán su propio origen. Todos estos elementos juegan con los mitos americanos, parodiando su transcendencia y significado. En este sentido, se puede aplicar lo que Rojas señala en relación con los continuos desplazamientos territoriales de este tipo de literaturas cubanas y, a su vez, al desapego de estos autores en cuanto a asuntos de Estado, por así decirlo, esquivando los términos que han marcado la literatura del siglo XX en Cuba: revolución, socialismo y transición (“Lage”).

La estructura tiene un papel importante en la configuración de una obra que señala y muestra la mezcla de referencias y ámbitos ocasionada por la globalización. Cada uno de los diez fragmentos en los que está dividida la novela puede considerarse un relato autónomo. Aunque la narración se lleve a cabo por la misma voz, los espacios cambian constantemente, las tramas no son correlativas —principalmente están conectadas por la autopista— y en cada uno de ellos hay un continuo desfile de personajes que se presentan al comienzo y desaparecen al final. Frente a una novela con una única trama que se va desarrollando progresivamente, Lage propone una obra narrativa que está en constante transformación. Además, estos fragmentos están titulados en inglés, mostrando “más cercanía con el cine que con la literatura” (Timmer 117), como también se puede observar en el título principal: *La autopista: The movie*. Cada uno de estos títulos hace referencia a algún aspecto de la sociedad anglosajona en relación con las diferentes tramas: por ejemplo, *Breaking News* a la expresión que utilizan los telediarios en directo para anunciar las noticias de última hora; *Hard Rock Live* al anfiteatro situado dentro del *Hard Rock Hotel and Casino* de Hollywood; *Fast Forward* al sistema que permite cambiar la velocidad durante la reproducción de un video o *Girls Gone Wild* a la productora estadounidense de cine para adultos.

Dentro de la novela, siguiendo la misma tendencia que otros autores coetáneos a Lage, hay varias reflexiones metaliterarias, como continuas referencias y reflexiones sobre la obra de autores —Eloy Fernández Porta, Philip K. Dick y Kafka, entre otros—. La más clara de todas ellas se encuentra al final, donde se detallan algunos aspectos de la —posible— narrativa cubana actual al describir las características de las obras escritas por uno de los personajes, el Post-Traumático. Se puede analizar el estilo de *La autopista* a partir de esta lista. En relación con los géneros narrativos, comenta la dificultad de introducir las obras en uno concreto: “a) Géneros borrosos: Las líneas de separación entre los géneros no están bien definidas, hasta el punto de que es imposible enfocar la narración no ya desde un género, sino desde cualquier combinación de éstos” (Lage 160). Este primer apartado dialoga con lo visto en páginas anteriores sobre la dificultad de encajonar los textos del escritor cubano en un solo género. Otros aspectos que señala son, por un lado, la “unidad narrativa débil” (160) y, por otro, la “fluidez de contenido” (161). Ambos están en sintonía con esa estructura fragmentaria compuesta por un maremágnum de historias y voces que se superponen unas a las otras, creando una multitud de discursos que se caracterizan por el dinamismo y el delirio que genera en el lector. Francisca Nogueroles, en su propuesta sobre la narrativa escrita en español en la última década, denomina este delirio literario como “histeria” (21). De esta forma, la novela es un cúmulo de “agregaciones y compuestos” (Lage 161) cuya unidad narrativa únicamente se sostiene por la débil interconexión entre tramas que proporciona la autopista.

Por último, es importante analizar el espacio en relación con la conexión con el exterior que permite la llegada de todos esos elementos y mezclas. El espacio nacional se difumina hacia espacios transnacionales, globales, donde las comunidades se conectan entre sí, dejando de considerarse exclusivas o excepcionales e, incluso, se vuelven intercambiables (Rojas, “Hacia la ficción global”), propiciando que las fronteras y las identidades nacionales se disuelvan. La construcción de la autopista provoca, a su vez, la destrucción de todo el archivo cultural, político y social de Cuba, enterrándolo bajo el bloque de asfalto y tierra, como se anuncia al comienzo de la novela: “Todo esto, hasta donde alcanza la vista, dentro de poco estará cubierto por toneladas de asfalto. Todo” (Lage 21).

Las fronteras de la isla, así como su propia condición insular, desaparecen con la construcción de esta autopista que se sugiere originada en Florida y que recorre todo el territorio cubano: “Pienso en infinitos carriles que parten desde el continente cercano, ... en la pesadilla de hormigón que ya viene rugiendo por el mar y que pasará por encima de esta franja de tierra despoblada y seguirá rumbo al sur, rumbo al mar otra vez” (21-22). La insularidad se desvanece para dar lugar a un nuevo territorio peninsular conectado, rompiendo así con toda idea de totalidad: “... en su reemplazo, se proyecta un dispositivo centrífugo, que problematiza la dinámica autocentrada de la vida cultural y la política de la Isla” (Calomarde, “Fuera de obra” 132-33). Como principal consecuencia, se produce esa entrada masiva de personajes y nuevos relatos en el espacio habanero.

La Habana —o “La Post-Havana”— se convierte en un lugar de paso donde confluyen todos esos elementos y personajes ajenos al pasado de la isla: “En esta metáfora de entre-lugar y no-lugar que es la autopista y los submundos que Lage logra presentar en el texto percibo la intensidad de las conexiones transnacionales” (Viera 52). Los nuevos pobladores llegan a este nuevo espacio cargados de relatos que serán registrados mediante la grabación de un documental por parte del sujeto narrativo. También establecen negocios de diferente índole ubicados a cada lado de la autopista: “Como es natural, ahora los márgenes de la autopista se van llenando de gasolineras, talleres, cafeterías, restaurantes, moteles, tiendas de bisutería y souvenirs. De costa a costa. Una franja de civilización, una cinta aislante entre la autopista y el desierto” (Lage 95). Timmer destaca de estos, al igual que de todo el nuevo territorio cubano, que son lugares de paso y, por consiguiente, “no lugares”, borrándose así cualquier eje espacial o lugar relativo, de forma que toda acción es transitoria (119-20). La carretera se inunda de automóviles que van y vienen sin un destino claro, en un continuo trasiego sin rumbo y sin una determinación fijada. Nadie sabe hacia dónde van todos esos coches, pero tampoco importa: este espacio está diseñado para ello.

Es interesante pensar en la construcción de la autopista como un comienzo. La Habana queda sepultada bajo una inmensa cantidad de escombros y asfalto, dando pie a la

creación de una nueva sociedad. En contadas ocasiones se hace referencia a la resistencia del pasado cubano frente a las nuevas dinámicas globalizantes, como, por ejemplo: “Escucha el silencio debajo del ruido de las máquinas. Es el sonido de La Habana resistiendo” (Lage 64). Frente a las nuevas tecnologías —las máquinas—, la antigua ciudad intenta permanecer intacta, pero es una operación que en ningún momento de la novela se logra. Una vez terminada la autopista ya poco importa, no hay posibilidad de recuperar el espacio perdido: “Lo que fue La Habana. Lo que nunca fue. Lo que sea que haya sido. La autopista lo ha borrado del mapa. En su lugar, el inabarcable asfalto que llena nuestras pesadillas” (Lage 114). Realmente no se dan señales de una añoranza de ese pasado, aunque se mencione la novedad en términos de pesadilla. El narrador describe el futuro —presente— de Cuba sin valorar éticamente ni cuestionar los cambios producidos del espacio que habita.

### 3. EL SUJETO INGRÁVIDO FRENTE AL SUJETO MODERNO Y EL REGISTRO AUDIOVISUAL

Uno de los aspectos más interesantes de la novela de Lage es la voz narrativa. El sujeto encargado de llevarla se caracteriza por su anonimato, el afán de registro y la disolución de su propia identidad. Este narrador se puede analizar bajo la propuesta de Odette Casamayor-Cisneros de “sujeto ingrávido”. La crítica analiza sujetos de diferentes obras narrativas cubanas, desde las publicadas en los años sesenta —las cuales estarían confeccionadas bajo una perspectiva utópica— hasta las escritas por autores nacidos a partir de los setenta. Este último grupo, compuesto por autores como Ena Lucía Portela y Orlando Pardo Lazo, tendría en común haber experimentado, en sus primeras etapas formativas, el desmantelamiento de la Unión Soviética —materializado con el derribo del Muro de Berlín— y su más clara consecuencia en Cuba: la instalación del llamado Periodo Especial en los años noventa. Analiza este tipo de obras desde la ingravidez ética, provocada por el caos en el que se sumerge la sociedad cubana tras el colapso del sistema socialista.

La ingravidez sería entendida como una reacción de los sujetos a un presente caótico con el que no pretenden comulgar: “... no reconocen la trascendencia de la fugacidad del hoy y por lo tanto no confían en la supuesta pertenencia de la acción, manteniéndose indiferentes y ‘flotando’ en su existencia” (Casamayor 22). Los personajes de estas novelas, como reflejo de las generaciones más jóvenes de Cuba, no muestran afectos nacionales ni comunitarios porque no hay nada que los convenza para formar una identidad definida. Conciben la existencia como puro azar, de forma que aceptan la realidad tal y como se les presenta: “Por eso muchos están ahí, en una sociedad que no reconocen como suya, en plena indiferencia” (257). A partir de los rasgos característicos

que recoge de la teoría de la posmodernidad de Fredric Jameson, tales como la ausencia de *telos* históricos y la “nueva superficialidad”, todos ellos conectados en cierta manera con las nuevas tecnologías y el proceso globalizador, describe a los sujetos ingrátidos.

La ausencia de *telos* histórico se puede observar al mostrar a estos sujetos suspendidos en un presente continuo, ignorando la posible trascendencia del pasado y cualquier idea de futuro: “Toda posibilidad y proyecto les parecen igualmente inútiles pues el sujeto ingrátido carece tanto de visión de futuro como de justificación histórica de su existencia y sus actos” (Casamayor 29). Es, de nuevo, la década de los noventa la que inicia el cambio en la literatura cubana. Hasta entonces, los cubanos presentaban proyectos a futuro para mejorar la sociedad, pero estos se desvanecen “cuando en la era postsoviética descubren que ni su presente ni su futuro están en sus manos” (38). La Historia —con mayúscula— deja de ser una referencia, viéndose sumidos en un profundo vacío identitario y adoptando así una actitud mucho más pasiva que sus predecesores. Conciben la existencia como una continua sucesión de fuerzas regidas por el azar: “Por eso muchos están ahí, en una sociedad que no reconocen como suya, en plena indiferencia” (257). De este modo, Casamayor-Cisneros señala que estos sujetos ingrátidos se caracterizan por vivir dentro de ese vacío sin reflexionar sobre una nueva moralidad encaminada al futuro: “... el sujeto no persigue ya un orden regidor y consigue inventarse una ética absolutamente desinteresada de los mitos fundamentales de la modernidad” (271). Permanecen siempre suspendidos en el presente e indiferentes al mundo que los rodea. Rompen con el modelo de hombre que la revolución pretendió difundir, de forma que abandonan la epicidad propia de los proyectos surgidos en la modernidad: “... los tiempos de la urgencia épica ... son parte del pasado. ... Sembrado en el vacío, el concepto moderno de heroísmo, como el de la familia, la identidad y otros tantos, tienen sus raíces suspendidas” (286).

La permanencia en el presente más inmediato es una de las características del narrador de *La autopista*: a partir del registro audiovisual, va a grabar lo que ocurre a su alrededor y las historias de los personajes que va encontrando por el camino sin aportar ningún dato sobre su pasado ni ningún objetivo personal hacia el futuro. La identidad nacional, por tanto, no es un asunto que se plantee este sujeto: únicamente se hace una mención de que procede de La Habana, de la ciudad anterior a la transformación, pero no hay una identificación con el espacio cubano: “Yo era de aquí, yo estaba aquí antes de la autopista, antes de todos los carros detenidos. Pero me quedo callado” (Lage 88). Tampoco aporta ningún otro dato de su vida anterior.

El pasado del narrador permanece durante toda la novela como una incógnita, no hay una justificación ni explicación de las circunstancias que lo han llevado a su situación actual. Describe y observa lo que percibe, pero no relata ningún episodio de su pasado, algo que sí realiza sobre otros personajes, como al comienzo de la novela con Vida Guerra:

“(Vida’s Life: de La Habana a Nueva Jersey y a los inflados globos oculares del hemisferio a la velocidad de los viejos automóviles que no se detienen nunca y de regreso a La Habana otra vez y para siempre y...)” (Lage 22). A lo largo de la obra, este sujeto se va a encontrar con una multitud de personajes diversos, y de la mayoría de ellos va a narrar su pasado y las razones que los han llevado a estar en el lugar en el que los conoce, como es el caso del Pícher Frío, antiguo jugador de béisbol y preso huido de Guantánamo. Es interesante analizar este tipo de personajes, porque de ellos sí se detalla su pasado y las circunstancias que los han llevado a, por ejemplo, poseer un restaurante en los alrededores de la autopista o caer en las trampas de la ludopatía, como Spencer Elden. Todos ellos van a contrastar con las dinámicas ingravidas del sujeto narrativo, pero es Ray Ban, un crítico ciego que aparece al final de la novela, el personaje que se opone de forma más clara a él.

Ray Ban se presenta en el último fragmento de *La autopista*, titulado “The horror”, como el dueño de un taller mecánico en el que acaban por azar y sin ninguna explicación previa, al igual que durante toda la obra, el sujeto narrativo y el Autista. Se podría decir que Ray Ban representa al sujeto moderno frente al sujeto posmoderno e ingravido. Además de su trabajo como mecánico, del que es necesario destacar la función de reparador, se dedica a la crítica cultural: “¿Crítico de qué?, le preguntó el Autista. De cine, arte, literatura. ... Él había sido uno de los críticos más importantes de la Isla, y ahora tal vez era el único. El último. Estoy solo, me he quedado solo, dijo. ... De ahí la gran responsabilidad que tengo” (Lage 171). Como único personaje anclado a un pasado nacional y cultural cubano, Ray Ban se propone recuperar/reparar esa cultura perdida, enterrada bajo la autopista y la globalización, la cual ha llevado con ella a la isla todo ese maremágnum de elementos nuevos y extraños. De este modo, su objetivo será luchar contra “la velocidad y la intemperie” recuperando “la memoria y el conocimiento” (173). Busca en las raíces más profundas de la cultura cubana resistiéndose a la nueva realidad de la isla. Este personaje, el cual tiene un enfoque o una perspectiva historicista, se diferencia del sujeto narrativo en cuanto a su discurso identitario y a su motivación de mantener en la superficie esas raíces: “Porque nada estaba perdido aún, aunque todo pareciera irremediadamente perdido. Porque lo que había que reconstruir y salvar era, ni más ni menos, el sustento profundo de la cultura cubana” (173). Su ceguera es claramente una parodia de este tipo de personajes anclados a un pasado irrecuperable que no quieren/pueden ver ni aceptar los cambios del presente. Para Timmer, si Lage con *La autopista* consigue una escritura “trans” —transespacial, transgénica y transtemporal—, la figura de Ray Ban representa todo lo contrario: “La propuesta autopoética en esta novela ... contrasta del todo con la crítica en busca de trascendencias personificada en Ray Ban” (119). El sujeto ingravido, de esta forma, al no reflexionar sobre el pasado ni plantearse un futuro —ni personal ni

social— es radicalmente opuesto a lo que representa Ray Ban: un sujeto moderno que teme la oscuridad del presente y que se refugia en el conocimiento como única vía posible.

Junto a esta idea de ingravidez del sujeto narrativo, está la de registro. Esa observación se va a materializar en la grabación de un documental, única motivación y deseo que el sujeto expresa en la novela: “Yo, que no tengo nada, que nunca tendré nada, lo que quisiera tener ahora mismo es una cámara fotográfica” (Lage 80). En un principio, parece que el narrador hace este ejercicio de registro con una intención de guardar para la posteridad las consecuencias de la construcción de la autopista en la isla, pero realmente no tiene un propósito definido. El documental que graba es una continuación —o refutación— de un documental anterior, del que participa como entrevistado al comienzo de la novela: “La veo, micrófono en mano, acercándose a mí. No hay cámaras, o hay tantas que ya no puedo verlas. Tampoco sé de dónde proviene tanta luz. ... —¿Tiene algo que decir acerca de la construcción de la autopista?” (25). Durante todo el segundo fragmento, el cual relata esa búsqueda de los indios semínolas ya comentada, el narrador y el Autista son objeto de este tipo de preguntas, interactuando constantemente con los documentalistas. Otro detalle de este fragmento es la introducción de párrafos —en cursiva— que se corresponden con anuncios de una bebida energética, parodiando tanto este tipo de productos como las interrupciones publicitarias durante las emisiones televisivas: “¿Cansado? ¿Debilucho? El nuevo refresco Reguetonic es la solución. Contiene vitaminas, minerales, antidepresivos, es el complemento nutricional de moda.... (Evite el consumo prolongado)” (38). Una vez finalizada la construcción, este documental se acaba, sus realizadores se retiran y el registro queda en manos del narrador y del Autista. Por puro azar, como todo lo que les sucede a estos dos personajes, se encuentran, primero, una cámara de fotos y, más adelante, una de video. Con ambas herramientas, el sujeto narrativo enfoca, amplía y encuadra todo lo que se presenta ante sus ojos.

Este afán de registro, de grabar absolutamente todo lo que observa, puede relacionarse con la *ciberpercepción* que menciona Francisca Noguero (a partir de la descripción que propone Ascott del término en “La arquitectura de la ciberpercepción” acerca de cómo en la actualidad, con los satélites y los dispositivos móviles, los sujetos buscan percibir en todo momento los acontecimientos que suceden de forma simultánea y bajo perspectivas muy diversas (20). Así, el narrador y el Autista van a grabar desde distintos enfoques todo “Lo Que Aparezca” (Lage 114). A través de una visión general y amplia, intentan registrar la mayor cantidad de imágenes y sucesos posibles, representando una multitud de puntos que confluyen y se relacionan entre sí —opacándose y superponiéndose—, y rechazando así una mirada guiada hacia un único centro<sup>2</sup>.

2. Esta mirada múltiple, característica de una época globalizada donde destaca la pluralidad de estímulos, es definida por Noguero como “pulsión escópica colectiva” (20).

El resultado de estas grabaciones será un documental compuesto por una multitud de fragmentos inconexos, misma forma que la estructura de la propia novela y reflejo de esa unidad narrativa débil. El sujeto ingrátido, posmoderno, al carecer de un sentido histórico tanto de su existencia como del espacio que habita, únicamente es capaz de producir una serie de fragmentariedades que se caracterizan por lo aleatorio y lo heterogéneo (Casamayor 24). En el documental se pueden observar estas características, tanto en su producción aleatoria, la cual destaca por la no selección de los materiales que registra, como en la diversidad de estos. De hecho, al final de la obra el documental es mostrado una y otra vez por el Autista a Ray Ban, narrado por el primero al personaje ciego. Lo que llama la atención e indica la aleatoriedad tanto de la elección de materiales como de la propia realización del documental es que en cada proyección el Autista muestra las mismas imágenes, pero las narra de manera diferente. Como la propia novela, el documental está en continua transformación y para ello es necesario que no haya ni un propósito definido ni un fin para el mismo, porque realmente este trabajo de registro es una forma material de permanecer en un presente perpetuo, sin intención de terminar nunca el trabajo comenzado, sino de continuarlo en el tiempo: "Nunca llegó [Ray Ban] al final del documental. Un final, por otra parte, al que no era posible llegar. El documental estaba (y está) inconcluso" (Lage 177).

Este documental, caracterizado por esas fragmentariedades que señala Casamayor-Cisneros, de nuevo a partir de Jameson, como única posibilidad de creación de los sujetos ingrátidos, se puede comparar directamente con el trabajo de recuperación que se propone el crítico Ray Ban. Al carecer de sentido histórico, el sujeto posmoderno es incapaz de producir un archivo audiovisual con la historia y el pasado como referentes, desembocando en un documental desnudo de sentido: por eso mismo ninguno de los dos personajes, ni el narrador ni el Autista, buscan una perspectiva concreta, sino que se conforman con cualquier cosa que puedan registrar. Tampoco se preocuparán de que su trabajo quede a medias o esté continuamente desarrollándose: no tienen la necesidad de crear una obra completa con un principio y un fin definidos.

#### 4. CONCLUSIONES

En las anteriores páginas he intentado analizar las principales características de *La autopista: The movie* que reflejan el viraje de la narrativa cubana hacia fuera de la isla. Las fronteras, tanto físicas como literarias, han sido cuestionadas durante las últimas décadas como consecuencia de la llegada de algunos procesos globalizantes a la sociedad. Cierta literatura cubana ha abandonado poco a poco las reflexiones sobre la identidad,

la cubanidad y la diáspora, aspectos que desde la Revolución han sido pilares del pensamiento y la creación cultural. Autores como Lage no suelen tener como meta principal de su literatura abordar en sus obras qué es ser cubano, dinamitan todo el bagaje cultural, lo inspeccionan y revuelven con un cúmulo de referentes extranjeros logrando como resultado un conglomerado muy diverso. En una entrevista reciente, el propio autor rechaza este tipo de discursos y búsquedas identitarias: “El terror empieza cuando se oyen variaciones del tipo: ‘verdaderamente cubano’, ‘auténticamente cubano’, ‘más cubano’, ‘cubanísimo/cubanidad/cubanía’, ‘lo cubano en...’, ‘soy cubano, soy...’ Y la lista es interminable. Eso ya no es neurosis de identidad, es la psicosis nacionalista que tan bien conocemos” (Grillo). En este proceso de mezcla, el territorio se presenta también transformado: Cuba se abre al resto del planeta perdiendo todo lo que se ha intentado mantener a lo largo de las últimas décadas. El nuevo espacio es inestable y, a su vez, sustituye todo lo conocido anteriormente.

La globalización en *La autopista* no se presenta solamente en la muestra desmesurada de elementos tecnológicos, transformaciones de la naturaleza o referencias de la cultura popular, sino que actúa estrechamente en la formación de su estructura y su carácter formal. La velocidad de los tiempos, la fragmentariedad y la inestabilidad de sus narraciones reflejan la óptica y las motivaciones de una época globalizada, donde los continuos estímulos crean fragmentos, los tiempos se acortan y los relatos pierden sentido, volviéndose cada vez más vacíos. El discurso vacío del sujeto narrativo, ingrátido y posmoderno se define por la descripción: únicamente flota por el espacio ficticio sin esperarse de él un juicio ni una opinión sobre su estado ni de lo que lo rodea.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Reinaldo. “Entre la provocación y el cambio. La ciencia ficción cubana de los 90”. *Revista Korad*, núm. 32, 2018, pp. 4-17, <https://docplayer.es/129672428-Septiembre-diciembre-2018-especial-plastika-fantastica-enki-bilal-entre-la-provocacion-y-el-cambio-la-cf-cubana-de-los-90-rinaldo-acosta.html>.
- Ascott, Roy. “La arquitectura de la cyberpercepción”. *Ars Telemática, comunicación Internet y Ciberespacio*, editado por Claudia Gianneti, Langelot, 2000, pp. 95-101.
- Bastidas, Rodrigo, editor. *El tercer mundo después del sol*, Minotauro, 2021.
- Bolognese, Chiara. “El cuento cubano del siglo XXI en las voces de Ena Lucía Portela y Jorge Enrique Lage”. *América sin nombre*, núm. 22, 2017, pp. 73-81, <https://americasinnombre.ua.es/article/view/2017-n22-cuento-cubano-xxi>.
- Calomarde, Nancy. “Ficciones territoriales. Formas de un atlas latinoamericano”. *Recial*, núm. 12, 2017, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7771797.pdf>.
- . “Fuera de obra, fuera de territorio. Escrituras cubanas del después”. *Devenir/escribir Cuba en el siglo XXI: (post) poéticas del archivo insular*, editado por Graciela Salto y Nancy Calomarde, Kakatay, 2019, pp. 129-156.
- . “Islas en trance. Ficciones de desterritorialización en la literatura cubana reciente”. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 37, 2019, pp. 4-17.
- Casamayor-Cisneros, Odette. *Utopía, distopía e ingravidez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Iberoamericana-Vervuet, 2013.
- Dorta, Walfrido. “Políticas de la distancia y el agrupamiento. Narrativa cubana de las últimas dos décadas”. *Istor. Revista de Historia Internacional* núm. 63, 2015, pp. 115-135.
- . “Fricciones y lecturas del archivo cultural *cubensis*. Diálogos entre Juan Abreu y Jorge E. Lage”. *Revista Letral*, núm. 18, 2017, pp. 37-55, <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/6048>.
- García Ángel, Antonio, editor. *¿Sueñan los androides con alpacas eléctricas?* Instituto Distrital de las Artes, 2012.
- García Rodríguez, Raúl. “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar”. *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, núm. 13, 2013, pp. 121-130, <https://athenea-digital.net/article/view/v13-n2-garcia>.
- González Fernández, Maielis. “Ciencia ficción cubana contemporánea. *Ofidia* y la distopía ciberpunk”. *Boletín Hispánico Helvético*, núm. 27, 2016, pp. 165-180.

- Grillo, Rafael. "La toxicidad de la ficción, una idea que me persigue...". *Isliada*, <https://www.isliada.org/la-toxicidad-de-la-ficcion-una-idea-que-me-persigue/>.
- Lage, Jorge Enrique. *La autopista: The movie*. Esto no es Berlín, 2015.
- López-Pellisa, Teresa y Silvia G. Kurlat Ares, editoras. *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*. Iberoamericana-Vervuet, 2020.
- . editoras. *Historia de la ciencia ficción latinoamericana II. Desde la modernidad hasta la posmodernidad*, Iberoamericana-Vervuet, 2021.
- Mónica, Lizabel. "La Generación 0". *La Noria*, núm. 3, 2011, pp. 2-4, <https://incubadorista.files.wordpress.com/2014/10/lanoria03.pdf>.
- Mora, Vicente Luis. "Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela local". *Pasavento*, núm. 2, 2014, pp. 319-343.
- Noguerol, Francisca. "Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español". *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, editado por Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, Iberoamericana-Vervuet, 2013, pp. 17-31.
- Quesada, Catalina. "Arqueologías globales en la literatura cubana: de las ruinas al chicle". *Cuadernos de literatura vol. xx*, núm. 40, 2016, núm. 313-324. <http://revistas.javeriana.edu.co>.
- Rojas, Rafael. "Hacia la ficción global". *Libros del crepúsculo*, 2014, <http://www.librosdelcrepusculo.net/2014/04/hacia-la-ficcion-global.html>.
- . "Lage: de la utopía al apocalipsis". *Libros del crepúsculo*, 2015, <http://www.librosdelcrepusculo.net/2015/02/lage-de-la-utopia-al-apocalipsis.html>.
- Simal, Mónica y Walfrido Dorta. "Literatura cubana contemporánea: lecturas sobre la Generación Cero (introducción)". *Revista Letral*, núm. 18, 2017, pp. 2-8.
- Timmer, Nanne. "Una torre y una autopista: distopías y territorialidades en novelas postcubanas de Carlos A. Aguilera y Jorge Enrique Lage". *Devenir/escribir Cuba en el siglo XXI: (post) poéticas del archivo insular*, editado por Graciela Salto y Nancy Calomarde, Kakatay, 2019, pp. 105-128.
- Viera, Katia. "Nuevos sentidos para una ficción habanera. Jorge Enrique Lage: La(s) Habana(s) del porvenir". *Zama*, núm. 12, 2020, pp. 47-57, <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/9611>.

# **JUGOS DAÑADOS DEL SAN PEDRO EN *LA VIOLENCIA DEL TIEMPO* DE MIGUEL GUTIÉRREZ**

**DAMAGED JUICES FROM SAN PEDRO IN *LA VIOLENCIA DEL TIEMPO***

**BY MIGUEL GUTIÉRREZ**

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202213.27.04>

MATÍAS DI BENEDETTO\*

*Universidad Nacional de La Plata-Conicet, Argentina*

Fecha de recepción: 27 de octubre de 2021

Fecha de aceptación: 22 de marzo de 2022

Fecha de modificación: 15 de abril de 2022

## RESUMEN

En esta novela la presencia del cactus de San Pedro muestra no solo las operaciones terapéuticas del chamán, sino también la manera como el éxtasis producido por su consumo se define como procedimiento químico y estético, de repercusiones somático-políticas y aspiraciones experimentales desde el punto de vista de su concreción literaria. De esta manera, se subraya la experimentación de las visiones a las que se llega mediante el estado de trance y la revisión de los modos de narrar la Historia, dando pie a una teorización chamánica del método del montaje.

PALABRAS CLAVE: San Pedro, montaje, chamanismo, experimentalismo, literatura peruana

## ABSTRACT

In this novel the presence of the San Pedro cactus shows not only the shaman's therapeutic operations but also the way in which the ecstasy produced by its consumption is defined as a chemical and aesthetic procedure, with somatic-political repercussions and experimental aspirations from the point of view of its literary concreteness. In this way, the experimentation of the visions that is reached through the trance state and the ways of narrating history are underlined, thus giving rise to a shamanic theorization of the montage method.

KEY WORDS: San Pedro, montage, shamanism, experimentalism, peruvian literature

\*matias.n.dibenedetto@gmail.com. Doctor en Letras, Universidad de la Plata.

## 1. INTRODUCCIÓN: UN TRANCE DEFECTUOSO

Al igual que Lezama Lima en su ensayo titulado “Artaud y el peyotl”, llama la atención cómo en *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez la tematización de la ingesta del cactus de San Pedro oscila también entre la fascinación y el menosprecio. Teniendo en mente otro alucinógeno, también de factura chamánica, el poeta cubano señala que la “magia del peyotl” diseña tanto “palacios inexistentes” como culturas sin sostén aparente, “meramente mentales”; espacios para la edificación de “templos prodigiosos donde la fe se convertía en sustancia, la sustancia se convertía en hipogrifos, en gorgonas musicales, que no adquirirían su realidad del mundo exterior” (583). Una situación descrita, a grandes rasgos, de la siguiente manera: “El peyotl creaba una civilización, construía, sin existir; levantaba, sin comprobar. Los fosos de sus castillos terminaban en la frente. El vegetal se vengaba del hombre. Construía dentro de él un árbol que extendía sus hojas en las evaporaciones cerebrales ... el vegetal se vuelve enloquecido hacia el *intelligere*, se expande sin término, provoca falsas gravitaciones” (584).

La venganza del vegetal, entonces, se sostiene a partir de la falsedad de sus supuestas prolongaciones benéficas. Se trata de una planta que autonomiza sus efectos, así como también su injerencia sobre el propio cuerpo de quien la consume. La metáfora del árbol que, vale aclarar, tiene como objetivo no solo afianzar la idea de la extensión casi sin control de esta sustancia alucinógena en la corporalidad del consumidor, sino también describir la manera en que se pone en primer plano la emergencia de lo “concreto satánico”, término con el que Lezama Lima describe las cualidades inherentes a la ingestión del peyote por parte de Artaud. En este punto de su exposición, el ensayo se inclina hacia una operación de resacralización de lo profano en virtud de la cual compara a Satán con el vegetal antes mencionado y, a la vez, le abre las puertas a una interpretación de la dinámica del consumo menos cercana a la condena del acto —desde el punto de vista de los dictámenes de la voluntad (Sedwyck 217)— que a la equiparación del peyote con el individuo.

Quien retoma estos postulados y los reconfigura con la intención de superar la demonización que Lezama Lima hace de esa sustancia alucinógena es Néstor Perlongher en su famoso ensayo “Poesía y éxtasis” de 1991. Casi cuarenta años después de la publicación de las notas del autor de *Paradiso*, Perlongher postula la utilización del dispositivo del Santo Daime como una estrategia viable a la hora de anteponerle al satanismo del peyote —por extensión a cualquier otro alucinógeno— una reconversión basada en su potencia religiosa. Es decir, la insistencia en las “maneras religiosas del trance” (Perlongher 190) va de la mano de una revisión del modo en que se instrumentaliza la forma artística destinada a contener la experiencia desorganizadora de la subjetividad.

Anota Perlongher: “Diferentemente de las irisaciones demoníacas del peyote tomado por el ateo Artaud o de las recamadas etereidades de la quincallaría poética derritiéndose en el vacío final de la pavada, hay maneras religiosas del trance que, lejos de echar las luminosidades fantasmagóricas por la borda del agujero seductor, disponen el agenciaamiento de los brillos como una escalera hacia lo celeste del astral” (190). Hay así una relación entre el marco que posibilita la expansión del acto de consumo y sus efectos inmediatos. Ese primer elemento es el que asegura la fertilidad del vegetal, del éxtasis propiciado por su ingesta (López Seoane 115) y efectivamente se trata también de un aspecto importante de las operaciones del curandero puesto en crisis. Para acotar las consecuencias de la experiencia desritualizada, asociada con el consumo de alucinógenos por fuera de los protocolos de curación, Guattari le opone un modo colectivo del acto de consumo organizado por el chamán, pues se trata del encargado de trazar un límite con respecto a lo que el filósofo francés denomina el modo solitario, predominante en el capitalismo y aplicable más que nada al consumo de drogas duras consideradas microfascistas (97). Esta injerencia de lo colectivo en la ingestión del San Pedro es lo que se pone en entredicho desde el comienzo de *La violencia del tiempo*.

La emergencia de un episodio reverberante en varias oportunidades durante el desarrollo de la novela llama la atención acerca de la utilización del consumo de un alucinógeno como ruptura de los modos de narrar afines a la mimesis realista. La exploración de los efectos intoxicantes que el trance, propiciado por el consumo del cactus de San Pedro, tiene para el proyecto escriturario del narrador surge a partir de las repetidas disrupciones temporales que organizan la ficción de Gutiérrez, destinadas a sostener un proceso de memorización fundamental para su desarrollo (Elmore 637). En las primeras páginas de la novela el lector se encuentra con una aproximación a este tema a partir de un contrapunto fundamental entre las diferentes formas de abordar el consumo del San Pedro. En este comienzo de la ficción, Cruz Villar, pariente directo del narrador de la novela, protagoniza una serie de preguntas discernibles como posibles hipótesis de lectura de algunos eventos del pasado familiar:

¿Fue verdad, por ejemplo, que mi bisabuelo daba de beber la pócima del sampetro (el cactus dorado, como lo llamaba mi padre en sus anotaciones) y de otras yerbas alucinantes como la simora, la hoja de múltiples formas que crece salvaje y pertinaz sobre la tierra amarga, a todos sus hijos, incluyendo a los menores, Inocencio y Primorosa, apenas unos churritos de este portecito; y cuando los muchachitos se sentían aterrorizados por el tumulto de visiones y voces que les suscitaba la bebida, mi primer abuelo los amarraba al vicho vichayo que había en el centro del corral y luego procedía a interrogarlos

sobre el destino de la familia o por asuntos modestos, como el gallo que saldría ganador en las peleas de las grandes ferias? (39)

Como se observa en la cita precedente, no hay siquiera un mínimo atisbo de retroalimentación entre los esquemas cognoscitivos propios del curandero y la ingesta del cactus de San Pedro. El constreñimiento que organiza las escenas referidas por el narrador forma parte de la primera referencia en la novela al consumo de esta sustancia alucinógena, actividad central para la organización de las mesas de curanderos en el norte del Perú (Douglas 101). Cruz Villar obliga a sus hijos Inocencio y Primorosa a beber la pócima sagrada del cactus y en ese mismo acto echa por la borda el espesor de sentido (religioso) que conlleva dicha actividad. De este modo, la experiencia puntual con esta sustancia desestabilizadora de la percepción se transforma en un lugar de enunciación: no solo expone la centralidad de un sistema de comunicación simbólica que sirve de modelo a una conducta ritual cuya gestión de las visiones tiene su catalizador en el influjo de la planta alucinógena antes mencionada, sino también su entero rechazo. Por tanto, en las acciones de uno de los antepasados del narrador no hay una contextualización que sacralice el factor alucinógeno del San Pedro como si sucederá cuando Martín Villar, el protagonista, ingiera ese brebaje; por el contrario, su antepasado desbarata las prácticas terapéuticas del chamán al optar por someter a sus hijos a las experiencias de los viajes extáticos mediante trances producidos por el San Pedro, aunque de manera violenta.

Ahora bien, ¿qué sucede entonces cuándo se niegan los protocolos con los que se reviste el trance chamánico producido por la ingesta del cactus de San Pedro? ¿Qué importancia tiene, en la ficción de Gutiérrez, esta desestimación del éxtasis ascendente, capaz de transformar la energía de la sustancia psicoactiva en un “trampolín cósmico” (Flores 8), pero que en este caso no produce más que una mínima elevación destinada a preocupaciones terrenales? ¿Qué se hace, a fin de cuentas, cuando los jugos del San Pedro, parafraseando a Lezama Lima al comparar a Cocteau con Artaud, están dañados?: “Cocteau ha buscado los jugos dañados como un fijador, es decir, como un centro de equilibrio que contrastase esos excesos de levitación, si no se le escaparía su alma o su cuerpo, quedando su cuerpo como un saco desinflado, o su alma como un gemido de las sombras; pero en Artaud, es su pasión de lo concreto, sus edificaciones geométricas de términos sin comprobación, sus minucias que se deshacen al borde mismo de lo real” (584).

En su tránsito por ese “borde mismo de lo real”, la novela de Gutiérrez se distancia de la búsqueda de un elemento “fijador” alrededor del cual orbite el acto de consumo del San Pedro. A lo largo de la ficción se sientan las bases de una estrategia narrativa cuya desconfiguración de un centro irradiador de sentidos se transforma en su rasgo principal. Es que la alteración sensorial, suscitada por las visiones del cactus de San Pedro, sostiene también un

marco explicativo capaz de doblar los modos de narrar asociados con el realismo. En este sentido, *La violencia del tiempo* hace de los cruces entre chamanismo y montaje la plataforma enunciativa desde la cual se construye una “terapéutica de la investigación” (Flores 90), lo más alejada posible de los ordenamientos promovidos por el discurso historiográfico, y de la misma manera sienta las bases de un discurso narrativo capaz de tender sus propios puentes de sentido con esa práctica de raigambre chamánica. En la comparación entre Cruz Villar y su descendiente con respecto al uso de las plantas visionarias se hallan dos elementos fundamentales para interpretar los cruces entre experimentalismo narrativo y tematización de las drogas. Por un lado, el narrador representa un proceso arqueológico de revisión del pasado familiar en pro de una “indagación de la identidad” (Torre 381), que tiene como materiales de trabajo géneros como el ensayo, el relato e incluso el testimonio así como también muestra la recepción positiva de los requerimientos asociados con el papel de paciente. Por otro lado, Cruz Villar cristaliza los inconvenientes de un sujeto que infructuosamente activa los protocolos inherentes a las operaciones del curandero y, por ende, no descifra el mensaje proveniente del trance. Estos posicionamientos evidencian dos momentos bien diferenciados de la ficción sobre los que bascula la aproximación a los modos de conocimiento del curandero desplegados durante su sesión terapéutica, en la cual se le otorga especial relevancia al alejamiento de la retoricidad propia de los narcóticos (Ramos, *Afectos colaterales* 15) que conlleva la instrumentalización de las plantas de poder.

## 2. CRUZ VILLAR: EL HERMETISMO DEL SAN PEDRO

*La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez propone como eje de su despliegue genérico e histórico un acto de violación, momento originario del linaje de los Villar<sup>1</sup> (Cheng 14). La saga de esta familia, por tanto, se fundamenta en los hechos sucedidos durante la Conquista, específicamente a partir del encuentro sexual no consentido entre un soldado llamado Miguel Francisco Villar, desertor del ejército español, y Sacramento Chira, integrante de una de las comunidades indígenas. A partir de este momento, las cinco generaciones de la familia Villar, asentadas en el pueblo imaginario de Congará ubicado en Piura, en la costa norte del Perú, ponen de relieve el mestizaje tema excluyente de la crónica familiar que el protagonista de la novela Martín Villar, último vástago del clan, busca descifrar. Con la intención de abordar esta experiencia del mestizaje, el proyecto escriturario del narrador Martín Villar subraya la forma en que la memoria se transmite entre generaciones (Cheng 18), razón por la cual la condición mestiza se conceptualiza

1. Al referirse a los sucesos históricos que la novela abarca, Miguel Gutiérrez subraya el abordaje de la Comuna de París (1871) a partir de la figura de Bauman de Metz (*Celebración de la novela* 173).

como un síntoma traumático. Para contar la historia de su familia, el narrador profundiza tanto en la memoria oral, así como en la escrita a partir de sus recuerdos infantiles, rememora los relatos del Ciego Orejuela o de Juan Domingo Chanduví, personajes encargados de recordar diferentes hechos, aunque sin olvidar los cuadernos de su padre. Se trata de un conjunto de materiales destinados a un proceso de rememoración entendido no solo como sospecha de su propia saga familiar, sino también como revisión de los documentos que se corresponden con el intento fallido de escritura de su propio padre. Al poner en escena el proceso creativo, el narrador refuerza la idea de que el carácter metaficcional de la ficción es, por tanto, una reflexión acerca del oficio de escribir, así como también un comentario acerca de las dificultades en el abordaje de la Historia (familiar y nacional) de manera fidedigna al hacer hincapié en la construcción de novedosas formas de representación de los sucesos históricos.

En este sentido funciona, por ejemplo, la recuperación de la escena en donde Cruz Villar obliga a sus hijos a ingerir “esa bebida que trastornaba el sentido” (Gutiérrez 68). Se trata no solo de un abismarse al pasado de los Villar, sino también de la cristalización que tiene el método del montaje en el armado de la ficción: un instrumento revelador de las inflexiones inherentes a la definición del flujo temporal que la novela representa así como a la vez matriz de lectura basada en lo heterogéneo, capaz de resignificar literariamente las obturaciones que sufre el aparato sinestésico (Buck–Morss 173)<sup>2</sup>. Es decir, de esa tortura infantil convertida en revelación infructuosa de las visiones del San Pedro, se desprende el comienzo de una tradición familiar que, con el paso del tiempo, se transforma en el procedimiento constructivo fundamental del relevamiento de los hechos históricos que lleva adelante el narrador:

(amarrados, maniatados) Inocencio y Primorosa comunicaban al padre implacable y supersticioso (y que, sin embargo, no ansiaba otra cosa que el bien de su tribu) el delirante *tumulto de imágenes y voces herméticas y deslumbrantes que resonaban en sus oídos y encandilaban sus vistas por virtud del cactus dorado*, o balbuceaban aterrados bajo los efectos de la simora negra, propiciadora de *viciosas figuraciones* que revelaban los instintos del mal que subyacen en el alma de los hombres. (Gutiérrez 228, las cursivas son mías)

Ese “tumulto de imágenes y voces herméticas y deslumbrantes” se concatenan a partir de una lógica de lo fragmentario promovida a partir del método del montaje, maniobra

2. Subrayo la pertinencia de un “mostrar por montaje” definido como una “operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de este conocimiento: el historiador remonta los ‘desechos’ porque estos tienen en sí mismos la doble capacidad de desmontar la historia y de montar el conjunto de tiempos heterogéneos” (Didi Huberman, *Ante el tiempo* 175).

narrativa a partir de la cual se hace manifiesta la consideración de esta técnica como un procedimiento capaz de trascender la simple refuncionalización de sus efectos para erigirse, finalmente, en una herramienta de apropiación cultural.

El montaje expone una doble valencia: se posiciona como recurso compositivo, pero también como dispositivo de apropiación de las culturas locales, específicamente de los saberes y prácticas terapéuticas que concentra el curanderismo norteño del Perú. Visto entonces como instrumento de conocimiento, el montaje pone en primer plano los objetos o artes del ajuar curanderil que forman parte de la mesa o altar en donde se expone de forma simbólica un compendio de la cosmología chamánica de los Andes, “representación concreta del imaginario alucinatorio presentado a través de símbolos cargados de significado”, utilizados por el curandero como “una especie de mapa visionario que lo ayuda a mantener el control sobre su experiencia de la droga” (Joralemon 11). Es decir, muestra el contraste entre el conjunto de saberes chamánicos y las premisas epistemológicas occidentales directamente relacionadas con el armado de la estructura novelesca. Mediante esta contraposición entre un cosmopolitismo de la forma y un localismo del contenido el método del montaje funciona como metáfora de un proceso de asimilación cultural de lo local y lo universal. En relación con este tema, Mario Polia (1988) profundiza en el significado etimológico del término mesa. Sostiene que el antecedente más relevante es el altar portátil de los sacerdotes evangelizadores durante la época colonial. Sin embargo, el autor sostiene que a la tripartición de la mesa le subyace no la liturgia católica, sino que muestran el mundo andino: “La identificación del rito ancestral de la consumación comunitaria de una droga ritual con el sacrificio eucarístico no es desconocida en otras culturas de América” (212).

Con la intención de acuñar un modelo estético capaz de desarmar el proceso unidireccional entre literatura y realidad, el narrador-protagonista de *La violencia del tiempo* subvierte la precisión narrativa que intenta reproducir lo real a través de un montaje de imágenes y voces que tienen su epicentro durante el trance chamánico. Al respecto, interesa revisar la función adquirida por este principio constructivo en tanto desconfiguración del régimen mimético de representación y, a la vez, ilustración de “una forma de pensar” (Xavier 177), cuya virtud radica en su capacidad para indagar a partir del “conflicto” entre imágenes, puesto que este mecanismo “se define justamente por la combinación de las representaciones con el objetivo de formar una unidad compleja de naturaleza peculiar” señalando de esta manera “un sentido no contenido en los componentes, sino en su confrontación” (177). Vale decir, por lo tanto, que el propio método de montaje traza puntos de contacto con el trabajo del chamán. Si lo que logra extraerse de los rituales de curación es la refuncionalización de una operación terapéutica capaz

de trazar vínculos con el método del montaje, puede decirse que el punto de contacto entre ambos dispositivos es la concreción de una “forma de pensar” basada en la discontinuidad y lo fragmentario, como se verá más adelante.

Ahora bien, el mayor inconveniente metodológico que acarrea la postura de Cruz Villar no es solamente su rechazo de los protocolos chamánicos concernientes al logro de una visión capitalizable en términos curativos. Durante el trance producido por la infusión alucinógena del San Pedro, este personaje desbarata la mesa del curandero en el mismo momento en que desatiende el contexto simbólico destinados a su correcta utilización, pues desarma su efecto mientras sostiene la preeminencia de lo individual —en términos incluso de adicción al cactus— por sobre la codificación colectiva de la ingesta. A la pregunta de “¿Y el sampetro qué le decía? ¿Tenía virtud para escuchar su voz?” (Gutiérrez 658) enunciada por Deyanira Uribarri, una de las dos interlocutoras que apuntalan la puesta en escena del proyecto escriturario de Martín Villar, este solamente detalla las peripecias de su antepasado quien inútilmente persigue el significado de las visiones. Los motivos de su experimentación con el cactus de San Pedro van más allá del acto de curación, su finalidad es antojadiza y sus métodos carecen de un anclaje ceremonial: “Confesó que, apenas empezó a hacerse hombre, la nostalgia que desde que guardaba memoria sintió por su progenitor se trocó en deseo y ansia y urgencia de comunicación y de presencia. Convocar su espíritu, recuperar su voz y aprisionar su imagen se convirtieron en pasión y en principio y razón de vida” (658). Su plan “de comunicación y de presencia” con el espíritu de su padre se asienta en suposiciones y esfuerzos arbitrarios. Mientras recoge “instrucciones sobre el cactus cuyas virtudes los antepasados de Sacramento Chira habían hecho ciencia hermética” (658), internándose en el monte para descubrir “generosos brotes de cactus y la utilería necesaria para la preparación del cocimiento” (659). La concatenación de estas escenas deja entrever las limitaciones de Cruz Villar con respecto a sus ambiciones, ya que sus tareas se asemejan más a las de un simple herbolario que a las de un curandero. Su negación de las tradiciones visionarias que orbitan alrededor de la puesta en acto del trance a partir del consumo de las drogas rituales deja en claro que la eficacia de su acción depende directamente de su relación con el mundo mítico y los saberes y prácticas del imaginario chamánico. La desestimación de Cruz Villar de la figura del curandero como agente fundamental del rito es un claro ejemplo de su obtuso proceder:

A tientes, calculó la medianoche y, por cierto, recitó los salmos y observó uno a uno todos los rituales que hubieran indicado antes de apurar, venciendo el asco y el temor, la pócima, amarga, tú lo sabes, como la hiel de todas las hieles. Pero dijo que la ansiedad, el miedo, la noche, el frío cortante, *la sensación de estar tocando puertas prohibidas*, pudieron más, lo traicionaron ...

Sin embargo, no se dio por vencido y una y otra vez se internó en el monte, de donde retornaba no con la sensación de haber fracasado, sino con el sabor amargo de *no haberse atrevido a trasponer esa inasible frontera* que lo separaba del fantasma de su padre. (659, las cursivas son mías)

Semejante rutina desemboca en un proceso de “adicción por el sampetro y otras yerbas sagradas de la región” (658), señala el narrador. Este aspecto solapa, junto con la ausencia de un curandero como operador de la práctica sanadora, la conceptualización de la experiencia chamánica desde el punto de vista de su sentido sacralizador. Además, la mención de la adicción establece una ligazón entre este fenómeno y el consumo de sustancias capaz de recuperar la injerencia de un trasfondo histórico, cuya preeminencia del libre albedrío es su clave interpretativa<sup>3</sup>. La figura del adicto socava, en consecuencia, tanto la conformación de una estructura de saberes y prácticas propias del ritual de curación, así como, en ese mismo gesto, desarma la factibilidad de la alteración sensorial. Cruz Villar, a fin de cuentas, adeuda una relación con esta sustancia inductora del trance chamánico, capaz de apelar menos a los esquemas de la toxicomanía que al restablecimiento de un modo colectivo del consumo. En su ensayo “La fabricación del vicio”, Henrique Carneiro establece un parangón entre la figura del adicto y la revisión de su etimología como ejemplo de un viraje en la concepción orgánica de la enfermedad como explicación del uso de drogas: “El término adicción (*addiction* en inglés) deriva de la palabra latina que designaba, en la Roma antigua, al ciudadano sometido a esclavitud por deudas impagas” (187).

Esa “sensación de estar tocando puertas prohibidas” así como el “no haberse atrevido a trasponer esa inasible frontera” evidencian las fallas inherentes a la experiencia desritualizada protagonizada por Cruz Villar. Se trata de restricciones inscriptas en el estado de éxtasis que nada tienen que ver con un uso político del narcótico en pro de una iluminación ubicable en la corporalidad de quien consume. No hay reconfiguración del sensorio ni de la conciencia a través de esta ingesta ya que no está contextualizada ni tampoco contenida, razón por la cual el propio Villar somete a sus propios hijos a esta instrumentalización del consumo del San Pedro en busca de contacto con su progenitor. Al respecto, puede leerse la manera en que el narrador retoma la pregunta que le había hecho Deyanira Uribarri acerca de las capacidades de manipulación de los efectos del San Pedro por parte de su pariente para contestar:

No, querida, no tenía virtud. O, más bien, el espíritu del cactus se mostraba avaro con él en todo lo relacionado con la comunicación con el padre. Porque, según

3. Eve Kosofsky Sedgwick establece un posible “*locus* de la adicción” alejado del remanido concepto de sustancia y hasta incluso de la corporalidad del adicto. Cualquier comportamiento y actividad, cualquier afecto, es susceptible de ser patologizable, pues toda estructura de una voluntad nunca es lo suficientemente impoluta y puede definirse finalmente como adicción.

afirmó, el sampetro, de hablarle le hablaba y le hacía ver la quinta maravilla, pero, entonces, al muchacho, obsesionado como estaba, lo dejaba indiferente y más bien incitaba su furia, una furia que luchaba por reprimir de inmediato por temor a ser castigado con el silencio definitivo del cactus de sus antepasados gentiles. Dijo que pensó: *Es una prueba para averiguar el modo de mi corazón*. Y durante muchas noches de muchas semanas y meses siguió invocando. (559–660)

El estado de obcecación sin miramientos en el que se sumerge este personaje se desliga de la exploración y creación de lo extraordinario al que está destinado el trabajo de los chamanes (Rothemberg 115). En este pasaje de la novela, la *performance* ritual de Cruz Villar expone más una imbricación con el desarreglo de los sentidos que una búsqueda de conocimiento genuina, situación colindante con las conceptualizaciones acerca de la figura del adicto que la ficción se encarga de poner a circular con la intención, como ya dijimos más arriba, se deja en claro cuáles son los impedimentos que acechan la experiencia dislocadora de la subjetividad. Su rechazo de los protocolos chamánicos, así como también su ingestión del San Pedro sin contención alguna transforman la figura de Cruz Villar en un adicto, para quien “el espíritu del cactus guardaba el más cerrado hermetismo” (661).

En el siguiente apartado se verá la contracara de esta serie de acciones negadoras de los ribetes místicos de la ingesta del San Pedro a partir de la importancia otorgada por el narrador a la instancia de trance, entendida como epicentro de la radicalización de la forma novelesca a partir de una tensión entre la materialidad del archivo y su representación. El propio espacio-tiempo de ese instante motivado por el consumo del enteógeno desencadena, en la empresa escrituraria del narrador, la reaparición de imágenes propias del archivo de la nación peruana que la historiografía ha sostenido mediante los modos progresivos de narrar la Historia y que, por su inseparable capacidad disruptiva, sientan las bases de una reformulación de la novela. Si el trance, anota Jens Andermann, es aquello que “vuelve a ensamblar en el inconsciente, el espacio y tiempo del sujeto y la comunidad” así como también “produce en el éxtasis una lengua futura, un habla epifánica” (22), puede decirse entonces que este instante se transforma en el punto de clivaje de una narración que hace del umbral el origen de un novedoso ensamblaje.

### 3. MARTÍN VILLAR: EL ENSAMBLAJE DE VOCES

La revisión de las anotaciones de su padre concernientes a la violencia ejercida por Cruz Villar mientras obligaba a beber de los “jugos dañados” a sus hijos puede leerse como un antecedente directo de la experimentación realizada por Martín Villar tiempo después. En el presente de la propia escritura que la novela se encarga de poner en escena

de manera metaficcional, el narrador-protagonista le otorga a la escena chamánica una especial relevancia durante los capítulos cinco y seis. La inclusión de la práctica fármaco-literaria del montaje, extraída de la propia instancia de trance, sostiene una particular percepción del tiempo caracterizada más por su reversibilidad que por su desarrollo progresivo. Su descripción como “círculos concéntricos, espiral, simultaneidad, fusión, congelamiento, abolición” (309) se sustenta en las recomendaciones del chamán Asunción Juarez, quien lo acompaña durante la toma del cactus y, de manera concomitante, le provee de una perspectiva distanciada de las concepciones historiográficas más conservadoras. Este curandero es quien le da de beber de la “pócima sagrada” que “entre el tumulto de visiones y voces arcanas (herméticas, la mayoría), le había hecho sentir con mayor imperio la necesidad de ir tras las huellas de la antigua sangre de los Chira, fundamento y sustancia del agraviado linaje de los Villar” (282).

Nuevamente puede observarse la manera en que la descripción de las imágenes surgidas a partir del acto chamánico se asienta en la idea de lo tumultuoso. Dicha representación del aspecto temporal ligada al desorden y lo confuso opera como índice de la estética escrituraria del narrador. Si su intención, surgida del éxtasis chamánico como pudo verse más arriba, es extraer de dicha experiencia desordenada un modo novedoso de contar la saga familiar, se observa cómo las visiones del cactus proveen de un método eficaz, aunque carente de plenitud explicativa. El “indagar sin sosiego” (Gutiérrez 39) que rige su trayectoria vital se vuelve punto de partida de una ambición expositiva, cuya productividad no depende solamente del material provisto por el evento terapéutico del curandero. Es que dicho tumulto de imágenes se pliega a los entretelones propios del archivo histórico montando de esta manera una operación de lectura del pasado capaz de resignificar un vacío en el compendio archivístico de la historia del Perú. Es dable afirmar, por tanto, que en la intersección entre el método del montaje que el narrador extrae del trance chamánico así como también del auxilio proveniente de los registros historiográficos se cifra un circuito interpretativo fundamental de la ficción de Gutiérrez, capaz de oponerse tanto a las ambiciones personalistas y sin ligazón con la tradición curanderil que Cruz Villar muestra en su experimentación con el San Pedro así como también a los modos positivistas de abordar la Historia. Es decir, la formulación chamánica del montaje expone una doble valencia: por un lado, surge como aspecto diferenciador al interior de la familia Villar y, por otro, deja en claro las limitaciones a la hora de interpretar los sucesos históricos surgidas de su abordaje historiográfico más progresivo. Por este motivo, Martín Villar queda a la intemperie del sentido cuando las visiones del San Pedro escenifican “un brusco cambio de escena” a partir del cual ve “interrumpir por las polvorientas calles de Piura una cabalgata de indios de piel clara (los “serranos”, como los llamaban despectivamente en la ciudad) con ponchos de color de vino oscuro, blandiendo machetes y disparando

al aire”, escena disruptiva de las visiones encadenadas a las que sucumbe en compañía del curandero y que, finalmente, “no alcanzó a distinguir ni comprender” (Gutiérrez 345). Su inoperancia para interpretar los hechos del pasado que irrumpen en el presente como resabios de la ingesta del San Pedro se transforma en el primer paso hacia la incorporación del montaje como forma de conocimiento del pasado.

Sin embargo, no debe dejarse de lado que el narrador allana el camino hacia una verdadera comprensión de los hechos históricos a partir de la utilización de su propio sustento documental. Accede para ello a un ordenamiento del confuso registro de lo acontecido a partir de la emergencia del archivo. Al respecto, puede agregarse que los efectos del consumo del cactus de San Pedro revelan la raigambre chamánica de un montaje de tiempos heterogéneos en plena convivencia: “Pero ahora, mientras trataba de convocar las visiones que le prodigara el Sampedro en la cabaña de don Asunción Juarez, de pronto, el salón estalló en carcajadas e instantes después una voz lejanamente conocida le dijo al oído *Llevaban una gran bandera roja y entraron a Piura gritando Viva la Comuna!*” (352). En este pasaje se observa la manera en que la estructura novelesca fagocita el archivo a partir de la ficcionalización de una biografía. Bauman de Metz, quien “apareció en Piura alrededor de 1882” y se encargó de “propagar ideas socialistas y causar la insurrección de los campesinos” (ctd. en Jacobsen y Diez Hurtado 161), es el encargado de importar las ideas de la Comuna de París al norte del Perú a fines del siglo XIX. En consecuencia, *La violencia del tiempo* expone una representación literaria de los sucesos que la Historia oficial no logra aunar. En la revisión del contexto histórico que rodea a los jinetes comuneros —tal y como emergen en sus visiones— Martín Villar lleva adelante una tarea de rememoración a partir de la recuperación de los vínculos de este suceso histórico con el modelo parisino de insurrección obrera al otro lado del Atlántico en 1871. Es decir, se trata de un agujero de la historia (Didi-Huberman, “El archivo arde” 24) del Perú que el método del montaje pone en relación con la Comuna de París, tarea que le corresponde al narrador a partir de una codificación de los fragmentos.

El San Pedro, por tanto, se pone al servicio de la revisión del pasado. Actualiza un relevamiento archivístico de dos momentos revolucionarios distanciados geográfica y temporalmente al plantear una resignificación de la alteración temporal a la que se accede tanto por medio del montaje como a partir del consumo de la sustancia alucinógena. La insurrección obrera de los *communards* parisinos y su imitación del otro lado del Atlántico representada por el levantamiento de los montoneros de Chalaco se tornan materiales con los que el narrador apuntala la experimentación producida por dos tipos de técnicas bien diferenciadas, pero con lazos en común. Montaje y trance chamánico (Tausig 520), en consecuencia, se destinan tanto a la desconfiguración de la historiografía peruana, así

como también a los modos de representación afines a la novela realista. Esta matriz narrativa de prosapia discontinuista sostiene un ejercicio epistémico basado en los alcances de la intoxicación (Herlinghaus 43), tanto del sujeto como del discurso. Su objetivo es, finalmente, la condensación del fluir temporal en una sola imagen, tal y como lo plantea Martín Villar: "... yo me había entregado a convocar la voz sacramental del sampetro, las voces de los ancianos, la voz de los míos (de los vivos y de los muertos) y, por encima de todo, la voz de mi bisabuelo Cruz Villar, a quien me figuraba caído de rodillas, emporcado de sangre y tierra y babas, indigno y mancillado para siempre" (Gutiérrez 651). La ruptura de la individuación y su correspondiente fusión en una unidad con el cosmos caracteriza la instancia superior del éxtasis colectivo, aspecto del ritual chamánico que el narrador ilustra, como puede observarse en la cita anterior, mediante un ensamblaje de voces cuyas resonancias dependen directamente de las "expediciones visionarias" relacionadas con las "infructuosidades transpersonales" (Flores 9). El multitudinario despliegue de voces surgidas a partir del acto chamánico convoca, por encima de dicha totalidad, a la figura de su bisabuelo Cruz Villar, el primero de la familia plegado a los efectos de la experimentación sensorial.

El carácter colectivo del estado de trance en el que participa el narrador subraya uno de los aspectos más destacados de su comparación con el estado de éxtasis al que accede su antepasado. El contraste entre ambos sujetos distingue no solo los aportes decisivos del consumo ritualizado, sino también los alcances de una escritura entendida como tecnología capaz de reforzar la conceptualización de los enteógenos como formatos disidentes, cercanos a un intento de desobediencia farmacológica (Escohotado 539) y, por ende, mimética. Apta por lo tanto para escaparle a la hipótesis represiva que la define como resistencia al régimen farmacolonial (Ramos y Herrera 17), la novela de Gutiérrez muestra la manera en que las sustancias alteran un principio de realidad secularizado. En este sentido, la combinación entre el acto de escritura y el despliegue chamánico pone en el centro de la escena las deficiencias de una exégesis de la Historia. A partir de la combinación entre "disciplina y adicción" (Ronell 67), el narrador Martín Villar halla la clave de bóveda de una versión superadora de la experiencia reconfiguradora de la subjetividad efectuada por el San Pedro. A propósito de esta cuestión, Avital Ronell señala lo siguiente en *Crack Wars. Literatura, adicción, manía*: "Disciplina y adicción. Practiquen sus escalas. Repeticiones. Bach dándose con café. Berlioz con alucinógenos (pero también con café y cigarrillos): El Sabbat de las Brujas, un menjunje del *Fausto* y los sueños de opio que Berlioz lee en las *Confesiones de un opiómano inglés* de Thomas de Quincey. El vino de Mussorgsky. Los cigarrillos de Stravinsky" (67).

Si Cruz Villar no logra comunicarse con su padre durante el estado de trance, así como tampoco el narrador-protagonista desentraña con claridad los eventos en los

que se involucra Bauman de Metz y los comuneros de Chalaco a fines del siglo XIX, la emergencia de la escritura funciona como factor desencadenante de una alteración de los protocolos inherentes a la tarea del historiador. El desarme de la subjetividad, junto con la expansión de la conciencia producida por el San Pedro, se iluminan lo incumplido y no solamente lo fáctico, es decir, esa otra cara del pasado que deja ruinas y testimonios. Martín Villar, historiador benjaminiano a las claras, actualiza el pasado al abrir y escindir el presente. Por tanto, si el pasado es lo incumplido, reprimido por la cultura tal como sucede con los comuneros de Chalaco, no habría en el archivo un vínculo claramente identificable con lo fáctico. Así la genealogía de la familia Villar se pliega a los requerimientos de la tarea de rememoración. Si esta consiste en la construcción de constelaciones que vinculan el pasado con el presente a partir de momentos considerados mónadas, es decir, aglutinaciones de la totalidad histórica (Benjamin 56), puede observarse cómo todos los Villar caben en el último de su estirpe:

Conmovido, pretendí incorporarme, pero el espíritu del cactus me ordenó que escuchara. *Escucha, muchacho, Martín, la voz de los tuyos y de los antepasados, de los tuyos que yacen esperando en el fondo de los médanos.* Y yo, mi hermano, acaté la conminación del bebedizo sapiente y escuché, ¡cuánto escuché! Eran voces antiguas y voces menos antiguas, y voces recientes medidas en la escala del presuroso tiempo humano ... No sé cuanto tiempo estuve escuchando hasta que las voces se fueron apagando, diluyendo, perdiéndose entre el suave viento del amanecer. Y cuando creí que ya toda palabra y todo precepto me habían sido dichos, el cactus dorado me hizo una última revelación. Y fue así como oí el vaticinio de mi muerte temprana. (Gutiérrez 425)

#### **4. CONCLUSIÓN: UN DESMADRE SENSORIAL, UNA MEMORIA TRANSGENERACIONAL**

Se aprecia fácilmente en la cita anterior otro elemento diferenciador de la experimentación con el San Pedro, cuya relevancia resulta fundamental para responder a una de las preguntas con las que comenzaba este ensayo. A propósito de los “jugos dañados” del San Pedro puede observarse la manera en que la resolución de Cruz Villar a dicha limitación afianza el descalabro a la vez que potencia sus expectativas. Guiado por sus ambiciones individuales y motivado por una recomposición de las relaciones con su padre, su experimentación con dicha planta sagrada poco tiene que ver con los protocolos de alteración conducidos por la figura del chamán. Como consecuencia, se señala en la novela que sus acciones derivan indefectiblemente en gestos propios de un adicto. Sin embargo,

el narrador, cuyo posicionamiento ante los saberes del chamán son radicalmente opuestos, extrae de los modos de conocimiento ofrecidos por el curandero Asunción Juares un vaticinio acerca de su propia existencia, indicio que apunta a una novedosa forma de pensar tanto la Historia como los protocolos chamánicos. El anuncio de su propia muerte cierra el hecho terapéutico en la ficción. De ahí en más, el lector repone hipotéticamente los sucesos dejados de lado por la narración ya que no hay elemento alguno que describa los estertores de Martín Villar, solamente esta profecía final.

Lo discontinuo y fragmentario de la sesión terapéutica se vuelven los rasgos más destacados, por un lado, del desmantelamiento de la forma novelesca, así como, de la misma manera, de una versión superadora de la ficción capaz de tensionar dicha composición con los saberes y prácticas de las culturas prehispánicas. El montaje, por tanto, se visualizó como recurso literario y, a la vez, dispositivo de apropiación de las culturas locales, siendo inevitable la afirmación de su propia dialéctica operativa, encargada de sostener el sistema que conforman estos fragmentos de visiones intercalados en la narración a propósito de una demanda de organicidad inherente a toda obra. Lo que pudo observarse, en consecuencia, fueron inacabamientos constitutivos, esenciales a la hora de poner en marcha una movilización del todo, aunque interrumpiéndolo. Incidentes que, yuxtaponiéndose, fundan en *La violencia del tiempo* un archipiélago de jirones de imagen. Si el narrador señala que su objetivo es la recomposición de una “memoria desgarrada” (Gutiérrez 227) es dable afirmar que su pretensión fragmentaria, lejos de arrinconar a la totalidad novelesca, asumió como tarea su superación. Esta continuidad discontinuada, a través de (o a pesar de) este régimen de esquirlas, postula un retrato no solo de la novela estrechamente ligado con las poéticas rituales del mundo indígena. La escena chamánica, como pudo observarse, trasciende el ámbito terapéutico: funciona como modelo de lectura de la memoria transgeneracional a partir del desmadre sensorial ocasionado por el San Pedro, cuyos efectos alteran el cuerpo del paciente y el de la novela.

## BIBLIOGRAFÍA

- Andermann, Jens. *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales Pesados, 2018.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre el concepto de historia y otros ensayos sobre historia y política*. Traducido por Jordi Maiso Blasco y José Zamora, Alianza, 2021.
- Buck-Morss, Susan. “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, traducido por Mariano López Seoane, Interzona, 2005, pp. 169-233.
- Carneiro, Henrique. “La fabricación del vicio”. *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*, editado por Julio Ramos y Lizardo Herrera, Universidad Central de Chile, 2018, pp. 181-203.
- Cheng, William J. “La función de la memoria en *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez: un tormento transgeneracional y la reivindicación de un linaje agraviado”. *Hipertexto*, núm. 14, 2011, pp. 3-19.
- Cornejo-Polar, Antonio. “Literatura peruana e identidad nacional: tres décadas confusas”. *Perú 1964-1994: Economía, sociedad y política*, editado por Julio Cotler, Instituto de Estudios Peruanos, 1995, pp. 293-302.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducido por Antonio Oviedo, Adriana Hidalgo, 2015.
- . “El archivo arde”. Traducido por Juan Ennis para la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad Nacional de la Plata, <http://filologiaunlp.wordpress.com/bibliografia/>
- Douglas, Sharon. *El chamán de los cuatro vientos*. Traducido por David Huerta, F.C.E, 1998.
- Elmore, Peter. “La sangre y la letra: los modos de la filiación en *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez”. *Revista Iberoamericana* vol. 73, núm. 220, 2007, pp. 631-647.
- Escotado, Antonio. *Historia general de las drogas*. Espasa Forum, 1989.
- . *Diálogo de Campo/Estudios*, vol. III, núm. 1, 2020, pp.92-100.
- . “Chamanismo y neobarroso: poética de la ayahuasca”. *Revista laboratorio*, vol. III, núm. 1, 2020, pp. 87-100, [http://revistalaboratorio.udp.cl/num5\\_2011\\_art1\\_flores/](http://revistalaboratorio.udp.cl/num5_2011_art1_flores/)
- Guattari, Félix. *La revolución molecular*. Traducido por Guillermo de Eugenio Pérez, Errata naturae, 2017.
- Gutiérrez, Miguel. *La violencia del tiempo*. Punto de Lectura, 2010.
- . *Celebración de la novela*. Peisa, 1996.

- Herlinghaus, Hermann. *Narcoepics: A Global Aesthetics of Sobriety*. Bloomsbury Academic, 2013.
- Jacobsen, Nils y Alejandro Diez Hurtado “De Sambambé a la ‘Comuna de Chalaco’. La multivocalidad de montoneros piuranos durante el tardío siglo XIX”. *Revista Andina*, núm. 37. 2003, pp. 137–180.
- Joralemon, Donald. *The Symbolism and Physiology of Ritual Healing in a Peruvian Coastal Community*. University of California, 1983.
- Lezama Lima, José. “Artaud y el peyotl”. *Obras completas*, tomo II, Aguilar, 1977, pp. 581-584.
- López Seoane, Mariano. “Darle forma al éxtasis. Poesía, arte y protocolos de contención”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, vol. V, núm. 9, 2019, pp. 112–126.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Excursiones, 2013.
- Polia, Mario. *Glosario del curanderismo andino en el departamento de Piura, Perú*. PUCP, 1988.
- Ramos, Julio y Lizardo Herrera. *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*. Universidad Central de Chile, 2018.
- Ramos, Julio. “Afectos colaterales: límites de las retóricas de las drogas”. *Cuarenta Naipes*, núm 1, 2019, pp. 4-25, <https://fh.mdq.edu.ar/revistas/index.php/cuarentanaipes/article/view/3350>
- Ronell, Avital. *Crack Wars. Literatura, adicción, manía*. EDUNTREF, 2016.
- Rothemberg, Jerome. *Ojo del testimonio. Escritos selectos (1951–2010)*. Traducción de Heriberto Yépez, Aldus, 2010.
- Sedgwick, Kosofsky, Eve. “Epidemias de la voluntad”. *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*, editado por Julio Ramos y Lizardo Herrera, Santiago de Chile, Universidad Central, 2017, pp. 202-221.
- Taussig, Michael. *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*. Traducido por Hernando Valencia Goelkel, Norma, 2002.
- Torre, María Elena. “Entre la fundación y el derrumbe: *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez”. *Revista Iberoamericana*, vol. 80, núm. 247, 2014, pp. 373–398.
- Xavier, Ismael. *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Manantial, 2008.

# TECNOLOGÍA, SIMULACRO Y RELACIONES AFECTIVAS EN *GEOGRAFÍA DE LA LENGUA* DE ANDREA JEFTANOVIC

TECHNOLOGY, SIMULATION AND SENTIMENTAL RELATIONSHIPS  
IN *GEOGRAFÍA DE LA LENGUA* BY ANDREA JEFTANOVIC

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202213.27.05>

JIMENA VICTORIA TORRES MARCO\*  
Universidad de Salamanca, España

Fecha de recepción: 8 de enero de 2022

Fecha de aceptación: 4 de abril de 2022

Fecha de modificación: 3 de mayo de 2022

## RESUMEN

En el presente artículo se analiza la relación sentimental planteada por Andrea Jeftanovic en su novela *Geografía de la lengua* (2007). Esta relación surge en un no lugar, se construye a través del medio tecnológico y genera en sus protagonistas una confusión entre la realidad y la ficción. Estos rasgos, que la crítica ha adscrito a la narrativa del simulacro, constituyen los vectores principales de este análisis. El objetivo de este artículo es subrayar el tratamiento literario de los distintos condicionantes que atraviesa una relación sentimental sometida a la distancia física y a la tecnología.

PALABRAS CLAVE: Andrea Jeftanovic, literatura latinoamericana, siglo XXI, Chile, tecnología

## ABSTRACT

This article analyses the sentimental relationship proposed by Andrea Jeftanovic in *Geografía de la lengua*. The sentimental relationship of its protagonists arises in a non-place. It is also constructed through the technological medium and generates in the subjects a confusion between reality and fiction. These traits, which the critics have attributed to the narrative of simulation, constitute the main vectors of this analysis. The aim of this article is to highlight the literary treatment of the different conditioning factors that crosses a sentimental relationship subjected to physical distance and technology.

KEYWORDS: Andrea Jeftanovic, Latin American literature, 21<sup>st</sup> century, Chile, technology

\*jvtorresmarco@usal.es. Doctora en Español. Investigación avanzada en Lengua y Literatura, Universidad de Salamanca.

En el mundo realmente invertido, lo verdadero es un  
momento de lo falso.

Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*

Sara y yo nos hemos exiliado del mundo real. Hemos  
creado otra realidad entre líneas.

Andrea Jeftanovic, *Geografía de la lengua*

## 1. INTRODUCCIÓN

*Geografía de la lengua* (2007) es la segunda novela publicada por la escritora chilena Andrea Jeftanovic (1970). La autora es considerada una de las voces más destacadas de la literatura chilena reciente y su labor literaria ha sido reconocida con distinciones como el Premio Círculo de Críticos de Chile a la mejor obra de ficción por su libro de relatos *No aceptes caramelos de extraños* (2011). Su primera novela, *Escenario de guerra* (publicada por primera vez en el año 2000 y reeditada en 2021), obtuvo varios reconocimientos por parte de la crítica, tales como el primer lugar en los Juegos literarios Gabriela Mistral y el premio del Consejo Nacional del Libro y la Lectura. La narrativa de esta autora, que estudió sociología antes de doctorarse en literatura hispanoamericana, está marcada, entre otras cuestiones, por el tratamiento de temas sociales delicados y controversiales como la pedofilia o el incesto, hecho que ha provocado la censura de su relato “Árbol genealógico” (*No aceptes caramelos de extraños*) en países como Alemania y Estados Unidos. En una reciente entrevista a cargo de Pablo Retamal, la escritora destaca su interés hacia la creación literaria de personajes que se enfrentan a experiencias límite. Entre estas experiencias límite se encuentra la desarrollada en *Geografía de la lengua*, la experiencia de una pareja que construye su afecto desde la distancia y a través de una pantalla.

“¿Cómo sobrevive una pareja en la era atómica?” (63). Esta pregunta, formulada por la protagonista de esta novela, ya da cuenta de la dificultad implícita al desarrollo de las relaciones de pareja en la sociedad actual, donde las nuevas tecnologías han propiciado un cambio en la concepción de lo cotidiano y han disuelto la intensidad de una “vieja realidad” (Montoya Juárez 122). La mediación tecnológica en las relaciones humanas constituye un punto de inflexión en lo que se entiende por realidad y, si en un principio esta mediación se dirigía a facilitar la comunicación interpersonal, lo cierto es que ha desembocado en una complejización de la vida cotidiana (Moya y Vázquez 85).

Los narradores del siglo XXI miran hacia la importante presencia de lo tecnológico en gran parte de los ámbitos de la vida y “se debaten entre la fascinación y el rechazo

a los hilos que mueven nuestro presente” (Noguerol 19). Dentro de esta narrativa, para la que Jesús Montoya Juárez acuña en su tesis doctoral el término *realismos del simulacro*, Johan Espinoza Rojas sitúa, precisamente, el relato de experiencias amorosas desarrolladas mayoritariamente a través del medio virtual (87). Es el caso de la relación de Sara y Álex, protagonistas de la novela, quienes se conocen por azar en un aeropuerto y comienzan una relación sentimental a distancia.

La narrativa del simulacro es abordada desde visiones tecnóforas y tecnófilas hacia esta nueva realidad plagada de virtualidad. Por ejemplo, la vertiente tecnófoba y, en concreto, el *posthumanismo* entendido como pérdida de la identidad de lo humano (Calderón), está muy presente en el universo narrativo del boliviano Edmundo Paz Soldán. En su relato “Artificial”, domina un acusado pesimismo posthumanista a partir de la creación de seres humanos artificiales: “El día en que a mamá la declararon artificial llovió toda la mañana y Randal y yo nos miramos sin saber bien qué hacer” (89). Como señala Antonio Fernández Vicente: “El transhumanismo se ampara en las nuevas tecnologías para desplazar la noción de límite en beneficio de la virtualidad ... es refractario a la concepción esencial del hombre. En su búsqueda de lo ilimitado encuentra el entorno adecuado en la virtualidad digital. ... El llamado ‘posthumanismo’ trata de conciliar al hombre con su entorno a través de la evolución cibernética del cuerpo” (143).

En el caso de *Geografía de la lengua* no se asiste a un rotundo pesimismo hacia la mediación tecnológica en la vida cotidiana y, particularmente, amorosa. No obstante, la premonición del fracaso de este tipo de relaciones a distancia en las que lo tecnológico constituye el medio de comunicación y, como se verá, de representación del otro, se encuentra ya presente al comienzo de esta historia: “Las malas lenguas dicen que el amor de lejos no resulta. Que es una utopía amarse sin rutina, sin cercanía” (43). Tras esta creencia se abre, sin embargo, un horizonte de esperanza: “Pero a ti te tengo en la punta de la lengua. Recuerda: está prohibido copiar idénticas las frases. Debemos comprender los golpes cifrados en el teclado” (43).

Lo que sí plantea esta novela es un cuestionamiento de estas nuevas formas de relación que se desarrollan a través de la pantalla y el efecto de extrañamiento que estas generan. Tal como señala Jean Baudrillard, la arquitectura actual se ha traducido en grandes pantallas, “gigantescos espacios de circulación, de ventilación, de conexión efímera” (*El otro por sí mismo* 17). Asimismo, ante el trasfondo que constituye el universo de imágenes virtuales en la vida cotidiana, Fernández Vicente sitúa una noción de realidad que “se torna maleable, flexible e inestable; fugaz, efímera y líquida” (114-115). En determinados puntos del relato se detecta la confusión de los implicados en esta relación

al mostrarse incapaces de sentir las experiencias físicas como reales o, por el contrario, al ser capaces de agudizar al máximo sus sentidos cuando su comunicación es virtual.

La mimetización de lo humano con la máquina es otra de las constantes de la novela. Así, se presenta la artificiosidad de unas emociones que son procesadas por la máquina y expresadas a través de la pantalla, las partes del cuerpo se deshumanizan asimilándose a la tecnología, y, simultáneamente, la pantalla adquiere una dimensión humana y emocional como elemento sustitutivo del lenguaje oral y de la presencia física del otro. Por su parte, el acelerado ritmo de la narración denota la velocidad que se desprende del mundo tecnológico. Esta velocidad tiene, a su vez, varias implicaciones. Por un lado, la pérdida de la intensidad de la experiencia física, desprovista ahora de su dimensión *real* y, por otro lado, la obsesión por el paso del tiempo que presentan los protagonistas en sus encuentros.

## 2. ALGUNAS CONSIDERACIONES TEÓRICAS

Antes de analizar cómo confluyen la tecnología y la relación de pareja en *Geografía de la lengua* de Andrea Jeftanovic, conviene reparar en algunos conceptos teóricos que subyacen tras esta nueva *realidad* afectiva. Guy Debord, en *La sociedad del espectáculo*, define el espectáculo que caracteriza a las sociedades con condiciones modernas de producción como una “relación social entre personas mediatizada por imágenes” (9), lo que le lleva a considerar la vida humana o social como mera apariencia: “El espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, es decir social, como simple apariencia” (10). En este sentido, la vida se presenta como una mera representación que se aleja de la experiencia vivida de manera directa: “Toda la vida de las sociedades en que reinan las condiciones modernas de producción se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes era vivido directamente se ha alejado en una representación” (Debord 8).

A esta reducción de la realidad a apariencia se ha referido Baudrillard en varios de sus ensayos. Así, en *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos* establece que “la aceleración de la modernidad, técnica, incidental, mediática, la aceleración de todos los intercambios, económicos, políticos, sexuales, nos ha conducido a una velocidad de liberación tal que nos hemos salido de la esfera referencial de lo real” (9). En este sentido, cobra una gran importancia el concepto de simulacro abordado de forma extensa por Baudrillard en *Cultura y simulacro* donde establece que la era de la simulación se abre con “la liquidación de todos los referentes ... con su resurrección artificial en los sistemas de signos” (11). En consecuencia, el simulacro se traduce en “una suplantación de lo real

por los signos de lo real” (11), implica un cuestionamiento de la diferencia de lo verdadero y de lo falso, de lo real y de lo imaginario (12), y pertenece al orden de lo hiperreal y de la simulación (30). En relación con el ámbito tecnológico, Jesús Montoya Juárez destaca el simulacro como concepto “promovido por la filosofía y la sociología posmodernas para referir la transformación del estatuto de la mirada y el carácter construido de lo real a partir de la penetración de los medios de comunicación audiovisual” (581). En el capítulo titulado “El fin de lo social”, incluido también en *Cultura y simulacro*, Baudrillard advierte sobre el proceso de neutralización de las relaciones sociales que tiene lugar dentro de esta cultura del simulacro o de la simulación (172).

Asimismo, conviene destacar la importancia de la productividad y el consumo capitalistas que, junto a los procesos de globalización y el desplazamiento de la colectividad hacia la individualidad, constituyen el escenario que ha potenciado este cambio en el paradigma de las relaciones humanas (Espinoza Rojas 88-89). En esta línea, la mediación tecnológica en las relaciones humanas es concebida como “culminación de uno de los valores principales de las sociedades capitalistas modernas: la individualización y abstracción de las relaciones colectivas, desgastadas de por sí por sistemas ideológicos como el consumismo” (94).

Ya en 1970 Jean Baudrillard publicaba *La sociedad de consumo* donde advierte sobre el modo en que el consumo afecta a la estructura social: “Vivimos menos en la proximidad de las demás personas, en su presencia y en su discurso, que bajo la mirada muda de objetos obedientes y alucinantes que nos repiten siempre el mismo discurso, el de nuestro poderío estupefacto, de nuestra abundancia virtual ... Vivimos el tiempo de los objetos” (3). Asimismo, en *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo* Gilles Lipovetsky da cuenta de cómo en la sociedad de hiperconsumo se produce una “comercialización de la experiencia y los estilos de vida” (16), es decir, de cómo “las prácticas de consumo expresan una relación nueva con las cosas, con los demás y con uno mismo” (20).

Por su parte, la teoría del actor red del sociólogo Bruno Latour también contribuye a situar este cambio de paradigma en las relaciones humanas. Gabriela Chavarría señala: “Lo social pasa a ser un fluido, una red que conecta y crea asociaciones dentro de las cuales los humanos y los objetos juegan un papel igualmente importante ... En este tipo de sociología, lo humano se encuentra valorado simétricamente con lo no humano dentro de lo social” (100). En su estudio *El presente virtual: cadenas digitales* Antonio Fernández Vicente también destaca esta “reunión de lo real y lo virtual”, quien advierte, además, del espacio privilegiado que ocupa lo virtual dentro de esta fusión (29). Se trata, pues, de “un mundo de humanos, computadores y redes comunicativas, un engranaje tecnológico del cual el humano forma parte igualitaria y no singular” (Chavarría 102), donde “la socialización de los humanos está en manos de los medios de información mediática y las nuevas tecnologías” (104).

Por último, cabría considerar la aportación de Zygmunt Bauman en relación con la sociedad y las formas de relación líquidas. La inestable relación de Sara y Álex se enmarca en la sociedad moderna líquida, es decir, “aquella en que las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en unas rutinas determinadas” (*Vida líquida* 9). En esta sociedad líquida la distancia es asumida de manera natural por los sujetos que la forman, quienes “se sienten como en casa en muchos sitios pero en ninguno en particular” (12). Del mismo modo, en *Ética posmoderna* Bauman plantea al tipo posmoderno como el vagabundo y el turista por su carácter itinerante, en constante movimiento, y por la inestabilidad que caracteriza a sus vidas: “En el mundo posmoderno, el vagabundo y el turista ya no son personas marginales ni condiciones marginales. Se encuentran en moldes que engrosarán y darán forma a la totalidad de la vida y la cotidianidad; patrones con los cuales se miden todas las prácticas ... que imponen la norma de la felicidad y de una vida exitosa. El turismo no es algo que se practique en vacaciones. La vida normal —si es que es una vida buena— debería ser una vacación continua” (282-283).

En esta línea, la crítica María José Navia ha subrayado la “geografía líquida” que caracteriza a la novela de Jeftanovic (230). Todos los conceptos mencionados llevarían a los que, según Francisca Noguerol, constituyen dos aspectos fundamentales de las denominadas *narrativas del simulacro* y de los que partirá este análisis: la confusión entre realidad y ficción y la importancia de los no lugares (21-22).

### 3. LA CONFUSIÓN ENTRE REALIDAD Y FICCIÓN

El foco principal de la novela se sitúa en la noción de realidad y en la confusión que genera la mediación tecnológica en los protagonistas, sometidos a un “espacio tecno-social” (Lovink 14), a un reino digital que no solo se mezcla con la vida cotidiana, sino que limita sus realidades (19). Como señala Francisca Noguerol: “En este momento de nuestra historia, resulta especialmente difícil establecer límites entre ficción y realidad. De acuerdo a la información que recibimos de las pantallas ... nuestro mundo se presenta como un simulacro, en el que el sentido de lo real se diluye ...” (22). Junto a la confusión entre realidad y ficción o duda radical sobre el principio de realidad que lleva implícita la producción de un simulacro (*Cultura y simulacro* 34), la negación de lo real como comportamiento generalizado en la sociedad de consumo (*La sociedad de consumo* 15-16) cobra una gran importancia en el desarrollo de la relación sentimental presentada en la novela.

A lo largo de la novela se establece una asociación entre el encuentro físico y la realidad, mientras que la mediación tecnológica, en su dimensión virtual, funciona

como una barrera que relega la realidad de la pareja a un plano ficcional. Así, cobran especial importancia las palabras de Sara cuando se separa de Alex: “Nos despedimos, vamos dejando de ser reales” (79), y también la recurrente alusión a la pantalla como frontera y obstáculo, como distanciamiento con la realidad y esencia del amor en nuestro siglo: “Por mientras escribimos la bitácora de un amor a distancia, en los inicios del siglo veintiuno. Una historia con miles de hebras y líneas virtuales. Porque si corro hacia él me estrello contra la pantalla. Contra un montón de letras, iconos y archivos” (42). La comunicación a través de la pantalla genera una sensación de extrañamiento tal en los personajes que dudan acerca de la realidad que viven: “No sé si esto existe o es solo una sucesión de paréntesis cuando apareces en la pantalla” (60). En estas palabras se advierte otra cuestión clave y recurrente en la novela para definir los encuentros de la pareja: la idea de paréntesis. Al referirse a la cultura del simulacro de Baudrillard, Adolfo Vásquez Rocca define la *des-realización* del mundo como su puesta entre paréntesis (79). A través de este término se expresaría ese distanciamiento de la pareja de la estabilidad y, por tanto, de la certeza de su relación como experiencia real. La sucesión de paréntesis define, pues, el extrañamiento que genera la relación vista a través de la pantalla.

Junto a este extrañamiento producido por la pantalla, cabría destacar algunos pasajes que dan cuenta de cómo el contacto físico se presenta como la única posibilidad de superar ese estado de confusión: “Quiero que llegue el momento en que pueda decir lo he visto, lo he tocado; es real” (27); “Deposito mi lengua en tu boca y los moluscos enredados confirman que sí, que somos reales después de llevar meses alternando mensajes virtuales” (49). Dentro de la certeza que proporciona este contacto físico cobra especial relevancia el sentido del tacto, un sentido que gozaba de un lugar privilegiado en el pasado y que ha sido desplazado por la vista, sentido más abstracto y susceptible de engaño (Debord 13). Uno de los ejemplos más ilustrativos de esta sensación de realidad asociada al tacto se incluye en el capítulo “Trayectos”:

Te abres paso entre las hebras de cabello, deslizas el cepillo desde las raíces hasta las puntas, afirmando en tu mano cada mechón. Y lo haces suave y luego firme, sin hacerme daño ... Tus manos son las de un hipnotizador de serpientes que acarician mi cuero cabelludo haciendo remolinos. La mitad del pelo soltándose de la horquilla, mi escote despejado para tus besos. Pero nada importaba, introducías tu lengua en mi boca ... Entreabríste mis labios con el dedo índice ... Estás acariciando mis delgadas piernas pero vuelves a la nuca y sostienes las hebras, mis rizos caen en la mitad de la espalda. (70)

Al igual que el sentido de la vista, el oído también se presenta como engañoso, ya que solo permite percibir los matices de la voz del otro cuando se produce ese encuentro

físico: “Suspiras diferente, ahora conozco la inflexión de tu voz” (29). De este modo, en la novela, determinados sentidos como la vista y el oído se asocian a la apariencia y, con ello, aumenta la sensación de irrealidad en los personajes. Únicamente el tacto se vincula directamente con la realidad que produce el cuerpo a cuerpo. En este sentido, resulta significativo el hecho de que, precisamente, se haya desarrollado una tecnología que posibilita la simulación del tacto. Es el caso de aplicaciones como *Frebble*, que permiten agarrar y sentir la mano de la otra persona. Se trata de una herramienta ideada, en efecto, para tratar de resolver el problema de las relaciones a distancia (Espinoza Rojas 91).

Además de esta sensación de realidad que se desprende del sentido del tacto y del encuentro físico de la pareja, se encuentra la alusión a la artificiosidad de las emociones cuando este contacto se ve impedido por la distancia: “Si no nos vemos más comenzaremos a inventar emociones sintéticas” (87). Asimismo, se producen construcciones alegóricas de lo físico a partir de lo tecnológico, como se puede ver en las siguientes palabras: “El teléfono es el labio dispuesto a repetir mi susurro” (89). Esta equiparación de los objetos a partes corporales de la pareja se corresponde con lo que, siguiendo a Baudrillard, se trata de la necesidad de producir las cosas en el orden de lo visible: “Literalmente estamos sometidos a la necesidad de producir las cosas, ... es preciso recatarlas y devolverlas al orden de lo visible” (*El otro por sí mismo* 53). Esta pretensión de recrear a la otra persona tras la despedida aparece, asimismo, vinculada a la idea de memorizar el rostro, lo que refleja ese miedo al olvido y esa necesidad de visualizar al otro. Esta recreación, que se corresponde con la idea de simulacro como sustitución del ser por su imagen (Montoya Juárez 76), cobra aquí especial importancia para intentar salvar la realidad: “Desde que te marchaste no he hecho más que inventar una instalación holográfica para pensar que no te has ido. Y me acordé de ti otras mil veces y planeé mil cosas para verte de nuevo y reescribí mil veces más nuestras conversaciones ... Sueño que estoy a punto de caerme pero soy salvada por las rodillas, por la cintura, por el ombligo y memorizo tus ojos” (Jeftanovic 42-43).

El problema de la memoria en la ausencia del otro (que explicaría la ya mencionada obsesión por recrear y recordar) se retoma más adelante, cuando Sara manifiesta el progresivo olvido del timbre de voz de Alex, de su risa, y de su experiencia en el hotel: “Se me está borrando el timbre de su voz, el sonido de su risa, no recuerdo cómo se movía en el cuarto del hotel” (83).

#### 4. EL NO LUGAR

“En el aeropuerto espero a un hombre en lugar de cartas, mensajes y llamadas. Tardé unos segundos en reconocerlo, dos meses lo convertían en un incógnito ... Un cuerpo

real y no un par de líneas, una voz, un movimiento en la pantalla” (47-48). Este breve fragmento de la novela aún dos vectores principales de la narrativa del simulacro. Por un lado, el aeropuerto como no lugar constituye ese espacio provisional, transitorio y de encuentro puntual de la pareja. Por otro lado, alude a la dimensión real del cuerpo físico frente a la presencia virtual, y señala, asimismo, esa dificultad para reconocer a la persona que ha estado durante meses presente en la vida de Sara a través de “líneas”, “una voz”, “un movimiento en la pantalla”.

El no lugar no solo cobra importancia en la novela como lugar de encuentro o despedida, sino que además constituye el origen de la relación sentimental: “Conocí a Álex como compañero de asiento en un avión en dirección al Norte ... Miró el envoltorio del caramelo, vio las letras y declaró con un acento de eses y equis profundas: ‘Me interesa el español, es un idioma extraño’. Permaneció inmóvil e impasible durante el desarrollo de la frase, cuidándose de no realizar ningún gesto. Le respondí: “Qué coincidencia, yo soy maestra de español” (16). Este fragmento, que forma parte del capítulo con el que se inicia la novela, ofrece otro de los rasgos que Jesús Montoya Juárez destaca al referirse a la sociedad reflejada en la narrativa del simulacro. Se trata del papel decisivo del azar (104), un aspecto que concluye de las aportaciones de Jean Baudrillard en torno a simulación que caracteriza a las sociedades modernas actuales: “La simulación es precisamente este desarrollo irresistible, esta concatenación de las cosas como si éstas tuvieran un sentido, cuando sólo están regidas por el montaje artificial y el sinsentido” (*La ilusión del fin* 29); “la tendencia de toda nuestra cultura nos llevaría de una desaparición de las formas expresivas y competitivas a una ampliación de las formas del azar y el vértigo” (*El otro por sí mismo* 21). De este azar es fruto la relación de Sara y Alex. El carácter fortuito de esta relación no solo viene determinado por la coincidencia como compañeros de asiento, sino también por el interés de Alex por aprender español y la profesión de Sara como maestra del idioma (“Qué coincidencia, yo soy maestra de español”). El capítulo finaliza con su separación, lo que supone el inicio de una relación a distancia. Así, tras darse su primer beso, él se dirige al Norte y ella se marcha hacia el Sur: “Me quedé un minuto o dos sin decir nada. Intercambiamos datos y coordenadas y partimos rumbo a nuestros casi opuestos destinos. No me abrazó, me tomó las manos por unos segundos. Levantó su maleta y yo me encogí de hombros ... Alex viaja al Noreste, a su casa. Yo, al Sureste donde he vivido siempre. Alex se va y me deja con la boca abierta, con la lengua enredada” (16).

El espacio del aeropuerto será complementado a lo largo de la relación por otro de los no lugares contemporáneos por excelencia: el hotel. La inestabilidad, uno de los principios de la sociedad líquida (*Vida líquida* 12), se ve perfectamente reflejada en este espacio, donde no solo se permanece durante un tiempo limitado, sino que además se trata de un

espacio sometido al cambio, siendo frecuente alojarse en distintos hoteles según la ocasión. Asimismo, Sara y Alex deciden encontrarse en un punto medio del trayecto que existe entre sus lugares de origen, situación que acentúa esta idea de no pertenencia: “El hotel está en el cuadrante superior del plano. Alex se ha encargado de las reservas, de los pasajes, de todo. Abro el papel con la dirección antes de acercarme a la fila de taxis que desfila solemne frente a la salida del aeropuerto ... Venir del Norte y del Sur e instalarse en medio, una zona neutra. Ahora somos un par de cuerpos equidistantes en el hemisferio” (69).

## 5. VELOCIDAD Y OBSESIÓN POR EL TIEMPO

Otra de las cuestiones que subyacen tras esta relación sentimental mediada por la tecnología, surgida del azar, y desarrollada en espacios que se conciben como no lugares, es la velocidad que atraviesa tanto a la dimensión virtual como física de esta relación. Así, la velocidad no solo se manifiesta en la instantaneidad de los mensajes virtuales, sino también en la rapidez con la que transcurren sus encuentros y en las propias muestras de afecto. Para Bauman, la velocidad constituye uno de los rasgos de la sociedad líquida, en la que ya no importa la duración sino la velocidad, y donde lo estable se desplaza hacia lo fugaz e inmediato (*Vida líquida* 17). Del mismo modo, Geert Lovink define la velocidad de la sociedad contemporánea como una aceleración de la alienación de los individuos (15). También Lipovetsky establece que “en un entorno reestructurado por las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, la hipervelocidad, el acceso directo, la inmediatez se imponen como nuevas exigencias temporales” (103-104).

Los fragmentos dispuestos a continuación dan cuenta de la importancia de esta velocidad que impera en el relato, materializada en un ritmo narrativo acelerado y en la reiteración de estructuras sintácticas que subrayan la obsesión por el paso del tiempo y la pérdida: “Besos que ni siquiera eran besos de tan nerviosos, de tan rápido. Su historia en ciudades extranjeras. Travesías incomprensibles en una mañana de esquinas. Cómo desandar la propia historia. El derecho a la fatiga. Lo que se dice, lo que no se dice. Lo que se hace, lo que no se hace. Lo que se deja de hacer, lo que se reconoce que no se está haciendo” (63).

En el fragmento anterior se alude a la velocidad de unos besos que, por lo mismo, dejan de serlo. El ritmo narrativo subraya una velocidad cortante mediante la superposición de frases breves que, además de acelerar el ritmo narrativo, denotan una elipsis o ausencia reflejada de manera más explícita en esas dicotomías que cierran el fragmento (“Lo que se hace, lo que no se hace”). La velocidad, por tanto, implica una carencia, falta o pérdida, tan bien ejemplificada en esos “besos que ni siquiera eran besos”. La velocidad que rige la vida de la pareja también queda reflejada en la obsesión por la pérdida de tiempo

que se observa en sus encuentros: “Vamos cruzando, vamos deshaciendo el mundo. No hay tiempo que perder. No todo está dicho. No hay tiempo que perder. No hay. Venir del Norte y del Sur e instalarse en medio, una zona neutra. Ahora somos un par de cuerpos equidistantes en el hemisferio, en el ombligo del mundo. No hay tiempo que perder. No todo está dicho. No hay tiempo que perder. No hay” (69). Además de la reiteración de “No hay tiempo que perder” con ese énfasis final de “No hay”, cabe destacar la inserción de “No todo está dicho” en relación con esta resistencia a la pérdida del tiempo y la velocidad con la que transcurre. A la obsesión por el tiempo se añadiría, por tanto, la obsesión por el decir, por la pérdida de la palabra, cuestión que se relaciona directamente con el siguiente punto de nuestro análisis: la sustitución de la palabra por el texto en la pantalla.

## 6. LA PÉRDIDA DE LA PALABRA FRENTE A LA PANTALLA

“Nos han quitado las palabras de la boca” (164). Con esta afirmación se introduce la cuestión de la pérdida de la palabra que posibilita la presencia física en detrimento de un lenguaje virtual expresado a través del medio tecnológico. En la novela, la forma del diálogo oral es sustituida por la reproducción de la dinámica del intercambio de mensajes. El siguiente fragmento ejemplifica este reemplazamiento y el uso exclusivo de un lenguaje adscrito al campo semántico de la tecnología:

La espera silenciosa de Alex la sientes a través del monitor. Miras fijamente la pantalla, agudizando los sentidos. Intentas interpretar la vibración de la duda de Alex. Segundos después empiezan a aparecer los caracteres de la frase. Hay un murmullo lejano de tinajas que se vacían. Algo se mueve en el fondo de la pantalla. Estoy acercándome hasta allá a través de la línea del computador. Pero aparece seguro: “Quiero que vengas.” Otra frase: “Te espero para cerrar el círculo. Dime la fecha y compraré el boleto.” Tecleas: “Enero estaría bien.” Escribes algo más. Casi en el mismo momento en que pulsas *Enviar*, se corta la comunicación. (25-26)

En estas líneas, además de observar un ejemplo de metaescritura al reproducir la dinámica del intercambio de mensajes instantáneos (“Quiero que vengas”. Otra frase: “Te espero para cerrar el círculo. Dime la fecha y compraré el boleto”. Tecleas: “Enero estaría bien”), se recrea la sensación que genera en Sara esa espera al otro lado de la pantalla. Sus sentidos (que, de manera significativa, vuelven a aparecer) se agudizan, percibe la duda que precede a Alex al escribir su mensaje, y puede imaginarlo al fondo de la pantalla.

La pantalla se convierte en la representación del otro en la comunicación virtual, lo que a su vez invita a recrear mentalmente al interlocutor en el momento en que este está escribiendo ese mensaje: “La espera silenciosa de Alex la sientes a través del monitor.

Miras fijamente la pantalla, agudizando los sentidos. Intentas interpretar la vibración de la duda de Alex” (25). Por tanto, la pantalla ya no es solo un elemento físico, sino también emocional, de ahí la duda de si “somos o estamos frente a una pantalla” (60). Del mismo modo, junto a la humanización del elemento inanimado, se observa la asimilación del cuerpo humano por la máquina: “Atraviesa al otro lado de la pantalla hasta el próximo encuentro cuando se escriba sobre la piel la frase correcta. Y los órganos del otro se pulsen como un teclado” (62).

## 7. CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas he reflexionado acerca de la influencia de la tecnología en las relaciones humanas y, en concreto, sentimentales. En una sociedad como la actual, donde las tecnologías constituyen un medio de comunicación de primer orden, está produciéndose un distanciamiento de la realidad concebida en su dimensión física y, al mismo tiempo, se están creando otros planos de realidad que generan confusión y extrañamiento. Ante esta situación, Andrea Jeftanovic apela a la mimetización de lo humano con la máquina e indaga en los procesos cognitivos, emocionales y sensoriales que atraviesa una pareja que se forja a través de una pantalla. Tal como señalaba la autora en una entrevista concedida a Azahara Alonso, en su obra se esboza un mundo donde existe el imperativo “quédate detrás de la pantalla”, un mundo de personas de carne y hueso que no se distinguen en lo digital.

La mediación tecnológica también implica una pérdida del diálogo oral que se manifiesta en una escritura que reproduce los golpes del teclado que generan ese intercambio de mensajes virtuales. Asimismo, la velocidad es un aspecto muy vinculado a la instantaneidad que domina en este intercambio, una velocidad que también se proyecta en los encuentros de la pareja, que, a pesar de ser físicos y *reales*, se presentan como ficticios y fugaces. Por todo ello, se atisba el potencial destructivo de la tecnología, que no solo reemplaza al intercambio físico y directo, sino que además dificulta la percepción de los encuentros y de las muestras de afecto de la pareja como reales.

Por último, la aparición de los no lugares y el carácter fortuito del primer encuentro de la pareja no solo acentúan la noción de simulacro que atraviesa a la novela de Andrea Jeftanovic, sino que también denotan el carácter *líquido* de la geografía presentada en la novela. En esta geografía se insertan unas vidas que, además de estar sometidas a la tecnología, se rigen por la distancia física, la inestabilidad, la temporalidad y, en última instancia, por la duda. En palabras de la autora, Sara y Alex “flotan entre dos mundos, [pero] su inscripción en ambos es fragmentaria e intermitente” (60).

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Azahara. "Entrevista a Andrea Jęftanovic". *Andrea Jęftanovic Escritora*, <https://andreajęftanovic.com/entrevista-a-andrea-jęftanovic/>
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Traducido por Antoni Vicens y Pedro Rovira, Kairós, 1978.
- . *El otro por sí mismo*. Traducido por Joaquín Jordá, Anagrama, 1988.
- . *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Traducido por Thomas Kauf, Anagrama, 1993.
- . *La sociedad de consumo*. Traducido por Alcira Bixio, Siglo XXI, 2009.
- Bauman, Zygmunt. *Ética posmoderna*. Traducido por Bertha Ruiz de la Concha, Siglo XXI, 2009.
- . *Vida líquida*. Traducido por Albino Santos Mosquera, Paidós, 2006.
- Calderón, Sara. "El monstruo como epidemia: avatares de la monstruosidad en *Iris*, de Edmundo Paz Soldán". *Amerika*, núm. 14, 2016, <https://journals.openedition.org/amerika/7110>.
- Chavarría, Gabriela. "El posthumanismo y los cambios en la identidad humana". *Revista Reflexiones*, vol. 94, núm. 1, 2015, pp. 97-107.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducido por Rodrigo Vicuña Navarro, Naufragio, 1995.
- Espinoza Rojas, Johan. "Reconfigurando el amor: mediación tecnológica y relaciones afectivas". *Questión*, núm. 45, 2015, pp. 86-96.
- Fernández Vicente, Antonio. *El presente virtual: cadenas digitales*. Fragua, 2008.
- Jęftanovic, Andrea. *Escenario de guerra*. Lanzallamas, 2012.
- . *Geografía de la lengua*. Uqbar Editores, 2007.
- . *No aceptes caramelos de extraños*. Comba, 2015.
- Lipovetsky, Gilles. *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Traducido por Antonio-Prometeo Moya, Anagrama, 2007.
- Lovink, Geert. *Tristes por diseño. Las redes sociales como ideología*. Traducido por Matheus Calderón Torres, Consonni, 2019.
- Montoya Juárez, Jesús. "Realismos del Simulacro: imagen, medios y tecnología en el Río de la Plata". Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2008, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/2067>.
- Moya, Marian y Jimena Vázquez. "De la Cultura a la Cibercultura: la mediatización tecnológica en la construcción de conocimiento y en las nuevas formas de sociabilidad". *Cuadernos de Antropología Social*, núm. 31, 2010, pp. 75-96.

- Navia, María José. "Geografía de la lengua". *Taller de Letras*, núm. 42, 2008, pp. 215-238.
- Noguerol, Francisca. "Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histórico y fractalidad en la última narrativa en español". *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, editado por Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban, Iberoamericana, 2013, pp. 17-31.
- Paz Soldán, Edmundo. "Artificial". *Las visiones*, Páginas de Espuma, 2016, pp. 89-96.
- Retamal, Pablo. "Andrea Jeftanovic: Me interesa empujar a los personajes a un abismo" *Latercera*, 22 de octubre de 2021, <https://www.latercera.com/culto/2021/10/22/andrea-jeftanovic-me-interesa-empujar-a-los-personajes-a-un-abismo/>
- Vásquez Rocca, Adolfo. "Baudrillard: cultura, simulacro y régimen de mortandad en el sistema de los objetos". *Eikasia. Revista de Filosofía*, núm. 9, 2007, pp. 73-89.

**APETITOS TITÁNICOS Y TIRÁNICOS  
CARIBEÑOS: FUKÚ, NARRACIONES VORACES Y  
CUERPOS LITERARIOS EN *LA MARAVILLOSA VIDA  
BREVE DE ÓSCAR WAO* DE JUNOT DÍAZ**

---

**CARIBBEAN TITANIC AND TYRANNICAL APPETITES: FUKÚ,  
VORACIOUS NARRATIVES, AND LITERARY BODIES IN JUNOT DÍAZ'S  
*THE BRIEF WONDROUS LIFE OF OSCAR WAO***

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202213.26.06>

SILVIA ORTIZ GÓMEZ\*  
*Universidad de los Andes, Colombia*

Fecha de recepción: 20 de enero de 2022

Fecha de aceptación: 17 de marzo de 2022

Fecha de modificación: 26 de abril de 2022

RESUMEN

El prefacio de *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* (2007) de Junot Díaz presenta a Galactus, llamado el “devorador de mundos” en Marvel, como pista de lectura inquietante. Su presencia impulsa a este artículo a leer las dinámicas coloniales, sociales y narrativas dentro de la obra desde los actos de devorar y ser devorado; centrales a las tradiciones caníbales artísticas e históricas del Caribe. Estos apetitos narrativos permitirán rescatar y contrastar imaginarios de resistencia literaria creados por Óscar Wao, así como aquellos de devoración deshumanizante heredados por la colonización, el trujillato y el narrador mismo de la obra.

PALABRAS CLAVE: Junot Díaz, literatura caribeña, antropofagia, diáspora, cómics

ABSTRACT

The preface for Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Óscar Wao* (2007) introduces Galactus, Marvel's “Devourer of Worlds”, as a disturbing reading clue. His presence encourages this article to read the novel's colonial, social, and narrative dynamics from the acts of devouring and being devoured; both key to the cannibalistic artistic and historical traditions of the Caribbean. Such narrative appetites will bring forward, and contrast, imaginaries of literary resistance created by Óscar Wao, as well as those of dehumanizing devouring inherited by Colonization, Trujillo's regime, and the novel's narrator himself.

KEYWORDS: Junot Diaz, caribbean literature, anthropophagy, diaspora, comics

\*s.ortizg@uniandes.edu.co. Profesional en Lenguas, Universidad de los Andes.

En medio de las descripciones del joven gordo y marginado que se esbozan en la obra de Junot Díaz, *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* (2007), es fácil perder de vista la propuesta que el título mismo nos hace del personaje principal: la vida de Óscar Wao es maravillosa, porque él también lo es. La estigmatización social, racial e histórica que el Occidente hace de la gordura, la raza y la migración —elementos que atraviesan al personaje epónimo— camuflan las agencias que se crean desde el espacio liminal al que son enviados los perdedores, aquellos cuyas vidas no tienen peso.

Sin embargo, Óscar Wao, en tanto hombre obeso, se presenta como un gigante que destaca a nivel corpóreo, literario y sentimental en los barrios latinos marginados de Nueva Jersey, en la República Dominicana en apariencia posttrujillista y en la narración misma de su vida. Un peso descomunal como el suyo invita a preguntarse sobre su apetito y cómo este hace contrapeso a las mismas dinámicas que han tratado de devorar —a través de maldiciones coloniales como el fukú y poderes tiránicos narrativos de dictadores y colonos— a personajes y personas marginadas igual de fascinantes a Óscar. Este artículo explora los apetitos históricos, narrativos y personales de los protagonistas de la obra de Díaz con el fin de revelar las herencias que han engullido a los “perdedores”. A su vez, busca ensalzar las formas en las que los marginados de la historia y la narración logran devorar de vuelta las narrativas excluyentes que los han marginado para nutrirlas con nuevos imaginarios de inclusión.

## 1. GALACTUS: EL DEVORADOR DE MUNDOS SE CIERNE SOBRE REPÚBLICA DOMINICANA

Junot Díaz ha intentado conducir la lectura de *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* a través de lo que ha denominado una “epistemología” de la ciencia ficción, como lo pone en evidencia en una entrevista concedida a Katherine Miranda (32). Los imaginarios de la ciencia ficción como fuentes privilegiadas de construcción de conocimiento e interpretación de la obra de Díaz interpelan y obligan a ver detrás de la *Matrix*. Detrás de lo que las entretenidas referencias a los personajes hiperbólicos propios a los géneros de la ciencia ficción y la fantasía, que incluye Díaz en la obra, revelan de las tensiones narrativas y sociales de la misma, así como de los procesos históricos que la nutren. Sánchez Taylor, por ejemplo, hace evidente cómo las menciones del narrador, Yunior, a los mutantes del mundo de Marvel, los X-Men, buscan evocar el sentimiento de alienación de las comunidades negra, *queer* y latina, entre otras, en los Estados Unidos, a las que se trata y hace sentir como “hybrid species” (97), o como “freaks”, según las ha definido Díaz en un conversatorio con Peter Sagal de 2013.

En medio de ese entramado de referencias políticas e hiperbólicas, pero a la vez de gran sutileza social, que se ocultan en los personajes de ciencia ficción surge la primera voz de la obra de Díaz: el villano enigmático y amenazante de Marvel, Galactus. Conscientes de la epistemología que esconden dichas figuras, surge la obligación de preguntarnos qué puede revelar esta presencia sobre la alienación e hibridación vivida por los personajes del mundo ficcional de Marvel y, por extensión, por los de la obra de Díaz. Más aún si se tiene en cuenta la clara relación entre el título de la obra, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, y las palabras del villano: “Of what import are *brief*, nameless lives... to Galactus??” (prólogo). Surge, de este modo, una voz que busca eliminar, incluso *engullir* el discurso del otro al reducir la presencia, el peso, de su vida a través de su silenciamiento.

Aunque parezca desproporcionada, la caracterización de la violencia silenciadora de Galactus, como una acción francamente devoradora, que se “come” al otro y su experiencia con apetito destructor y silenciador, es de hecho tal vez la ruta de lectura más esclarecedora para abordar la obra de Díaz. Después de todo, en el mundo de Marvel, a Galactus se le conoce como el “devorador de mundos”. En una obra que empieza por las palabras de un ser conocido con tal apelativo, sería un error obviar el papel que el hambre —el deseo de consumir al otro como acto de violencia social y narrativa—, así como las tensiones o complicidades entre devorador y devorado, tienen dentro de la historia de los “Loser with a capital L” (Díaz 17) que son Óscar y su familia. Solo aferrándose a lo que implica “devorar mundos” o ser el “devorador de mundos” y manteniéndolo como lupa de lectura, surgirán los apetitos de aquellos que reproducen o sucumben ante las maquinarias devoradoras de las historias minimizadas, ignoradas y silenciadas, de Óscar y del Caribe.

Por medio de la inserción del imaginario de Galactus, Díaz dialoga con la larga tradición de América Latina y el Caribe sobre las narraciones de banquetes inquietantes y brutales (ya sea humanos o puramente literarios) creados desde la palabra alienante que han acompañado a la región desde su conformación como espacio cultural, económico y colonizado. En efecto, una de las herencias que dejó grabado el imaginario colonialista sobre la ingesta en América, y que a su vez recrudesció la colonización, fue el mito del canibalismo de sus pueblos indígenas. Como lo recuerda Valérie Loichot, el término “canibal” viene del pueblo indígena Caribe, habitante de la isla de Hispaniola (hoy República Dominicana y Haití), de quien se tomaría el nombre para nombrar la región antillana e, incluso, al personaje de Shakespeare, Calibán (*The Tropics Bite Back*). El primer uso registrado de la palabra “canibal”, en efecto, viene de la entrada del 23 de noviembre de 1492 del diario de Cristóbal Colón (Chicangana-Bayona 154) durante sus intercambios con los taínos, presentes también en la obra de Díaz a través del nombre de la casa del abuelo de Óscar, Hatuey, llamada en honor al líder taíno que se opuso

a la catequización de la corona española (220). Son esos mismos taínos los que darían el nombre “Caribe” a ese otro pueblo de las Antillas y que, en una deformación lingüística que llevaría a consecuencias nefastas, Colón llamaría “caníbales”, consolidando así una inquebrantable relación entre los imaginarios americanos del apetito, la palabra, la población del continente y su exterminio (Loichot 152).

Aunque como lo aclara el antropólogo Andrés Caicedo, citando a su vez a Mbembe, no ha sido del todo posible determinar si los pueblos indígenas tuvieron prácticas antropófagas o no a la llegada de los colonos europeos; el monopolio europeo sobre las narrativas sobre el canibalismo indígena fue suficiente para justificar la esclavización y exterminio de culturas como la Caribe misma, a las que se les asoció con “deseos dietarios” violentos e inconcebibles (181). Con esas dinámicas en pie, irónicamente quienes denunciaban en un inicio las prácticas antropófagas, los colonos, conllevaron a la destrucción del mundo de los pueblos indígenas por medio de sus difamaciones, estableciendo a su paso una relación difusa entre la monstruosidad de quien come con sus palabras y actos y de quien es comido, silenciado y exterminado. Quienes denunciaban el canibalismo fueron quienes, al final, canibalizaron a esos mismos *freaks* colonizados al silenciar su voz y su mundo, tal y como lo hace el Galactus mencionado por Díaz al inicio de la obra.

## 2.FUKÚ: LA MALDICIÓN QUE DEVORA AL CARIBE

Son esas dinámicas alrededor de la palabra devoradora las que Yúnior tratará de hacer evidentes en la historia dominicana, no sin antes presentarse como *The Watcher* (Díaz 4) en un acto estratégico de autonombramiento que lo presenta como narrador ideal de la obra. Uatu “*The Watcher*”, el observador, es otro de esos nombres sacados por Junot Díaz de Marvel. En este caso, el apelativo invoca al guardián encargado de que la ilación narrativa de los mundos que escriben simultánea, pero separadamente, su historia no sea intervenida por fuerzas externas o internas, ni siquiera por él. Sin embargo, en contadas ocasiones, *The Watcher* se ha conmovido por las manifestaciones de humanidad de los mundos a los que observa cuando estos se han enfrentado a poderes cósmicos como el de Galactus y ha roto su promesa al intervenir y reescribir sus tramas.

Yúnior toma su papel de *The Watcher* y de narrador seriamente. Como lo expone Richard Pattenon en su breve mención a la figura de Galactus y su desprecio por las vidas breves: “The book’s title, chosen by Yúnior himself (285), is a clear refutation of Galactus’ words” (6). Esta aclaración lleva a Pattenon a relacionar directamente esa gran figura de poder que gravita sobre la obra con: “the Dominican Galactus, Rafael Trujillo” (6).

Por ende, Yuniór, como Watcher, se convertiría en la némesis narrativa del poder “galactiano” del dictador dominicano.

En efecto, como lo recuerda Christopher González en *Reading Junot Díaz*, una de las ocasiones en las que The Watcher rompe su juramento es cuando se enfrenta a Galactus para que el titán saturniano no devore el planeta Tierra y a sus habitantes. De este modo, según González, Yuniór se muestra a sí mismo como protector de las breves y maravillosas vidas y voces como las de Óscar frente a fuerzas engullidoras tiránicas como la de Trujillo, pues: “... by aligning himself with the Watcher, and echoing his title with Galactus’s quote regarding the brevity of insignificant lives, Yuniór establishes himself as an advocate for the voiceless throughout the narrative—Óscar in particular” (80). En estas caracterizaciones, Yuniór crea una clara distinción entre él y el dictador dominicano, encarnación de Galactus, pues Trujillo también devora la fuerza vital de las vidas que encuentra, devastando todo a su paso. Yuniór, por el contrario, protege y alimenta desde su escritura el recuerdo de Óscar para volverlo a poner en el centro de la historia narrada, a diferencia de la historia oficial tiránica, que ha devorado y anulado a los afrodominicanos, los nacidos de la diáspora causada por el trujillato, y los que viven en los *ghettos* segregados de Estados Unidos como él.

Pero, en esa caracterización, es claro que Galactus sobrepasa a la figura singular, aunque mortífera, de Trujillo, para transformarse en cualquier manifestación de violencia arrasadora perpetrada por los poderes coloniales y sus herencias, ya sean los Estados Unidos o la corona española. Yuniór da pistas sobre el peso que tienen estas tradiciones engullidoras de los poderes tiránicos en América, y las difíciles relaciones entre devorador y devorado que les siguen, a través de su fascinación por la maldición del “*fukú americanus*” (Díaz 1). El *fukú* se refiere a esa fuerza que recae sobre, pero que a la vez cargan inexorablemente, los habitantes de las Antillas como un síntoma de sus procesos históricos, marcados por episodios de violencia concreta y simbólica. El *fukú*, más que una fuerza ontológicamente maligna es, como las pestes de las tragedias antiguas, un mensajero poderoso que evidencia el malestar o la tiranía que tolera o padece un pueblo. Por ese motivo, no es solamente una fuerza que propugna injusticias, pues puede, así como la palabra misma, denunciarlas.

El *fukú*, precisamente, nace en los “gritos” de los millones de africanos esclavizados traídos a América, con el fin de responder a las injusticias de las potencias coloniales (Díaz 1). Por este motivo, Richard Pattenon dirá que el *fukú* funciona como evidencia de cualquier “abuso de autoridad” (10) en América: desde su colonización en el siglo xv, la destrucción de los pueblos indígenas y la justificación de la esclavitud, hasta la intervención de los Estados Unidos en la organización política de República Dominicana a

partir de 1916 y la dictadura de Trujillo de 1931 a 1960 (Díaz 4). Colón será la primera víctima del fukú, ganándole a la maldición el nombre de “the fukú of the Admiral” (1) por lo que el “descubridor” de las Américas, y símbolo de su colonización, muere oyendo “divine voices” (1). Voces divinas que se resisten a callar en medio del inconmensurable silenciamiento del genocidio de los pueblos americanos y de la esclavitud. Envuelto en esta difícil diálectica, Colón, quien causó con su “descubrimiento” la devoración del “Nuevo Mundo” y las poblaciones que vivían en él, es quien termina siendo devorado por la maldición de los que silenció el “descubrimiento” de América.

Y es que, si la campaña de navegación que culminó con la llegada de Colón a Hispaniola en 1492 tenía como fin encontrar nuevas rutas marítimas para comercializar especias, y si después este mismo hecho desató la llegada de miles de africanos esclavizados para la cruel producción de azúcar destinada a deleitar el paladar de las élites europeas, ¿por qué otra vía, sino la de los apetitos destructores, actuaría el fukú para atacar a sus víctimas en sus campañas más justas como injustas? Yúnior subrayará esta relación al describir al fukú como una fuerza hambrienta: “In my parent’s day the fukú was real as shit... Everybody knew someone who’d been *eaten* by a fukú.” (Díaz 2 énfasis mío). Fuerza, a su vez, *amoral* que comienza como una afrenta directa a los poderes, como un manjar de venganza preparado por los silenciados.

Ejemplo de esto es la relación que establece Yúnior entre la maldición de los Kennedy y el fukú. En la obra, los Kennedy se convierten en una alegoría de la política estadounidense y su intromisión tiránica en República Dominicana, así como de la venganza gastronómica del fukú. Es, después de todo, el “chicharrón de pollo” preparado por la criada dominicana de John F. Kennedy Jr. el que desencadena el mortal accidente de avión de la familia y da fin a su control sobre la política estadounidense (Díaz 4). La capacidad del fukú de “eat first” (4), de comerse vengativamente primero a sus víctimas poderosas y lo que representan —los Estados Unidos a través de los Kennedy—, mientras que esas mismas potencias se alimentan vacacionalmente de los países latinoamericanos sin enfrentar las consecuencias de su monopolio militar voraz y su apoyo a dictaduras como la de Trujillo; es prueba de que la justicia se tramita desde la boca y el estómago como “a little gift from my people to America, a small repayment for an unjust war” (5). Asimismo, cuando Trujillo sea asesinado por Antonio de la Maza, la frase que pondrá fin a su dictadura es, a la vez, la que finalizará su banquete infernal en República Dominicana: “Este guaraguayo ya no comerá más pollito” (162).

Sin embargo, la maldición engullidora y amoral que recae inexorable sobre Trujillo también tendrá momentos de complicidad con su poder, permitiéndole asumirse como el Galactus del imaginario dominicano. Durante la dictadura, la comida

y su producción se volverán para los dominicanos puertas de entrada al fukú del régimen insaciable de Trujillo, pues: “If you even thought a bad thing about Trujillo, fuá... the shrimp you ate today was the cramp that killed you tomorrow” (3). Asimismo, los cañaduzales en la obra se revelarán como espacios atravesados por apetitos violentos de tipo sexual, racial y económico, que se alimentan de víctimas dominicanas —como un guiño a las memorias de los millones de personas esclavizadas traídas de África al Caribe y su explotación en ese espacio y modelo de producción—. Este modelo se sustentaría, además, en la violación de las mujeres racializadas, sexualizadas y exotizadas por los esclavistas. En su dictadura, Trujillo no haría más que alimentar —y alimentarse— de esas prácticas de producción y de violencia patriarcal y racial, reclamando para sí mismo el monopolio de la producción azucarera en República Dominicana (Legrand 559). Los cañaverales serán entonces, en la obra de Díaz, espacios de enunciación y de denuncia de los violentos apetitos sexuales y de subyugación racial trujillistas y coloniales que tratarán de devorarse a los personajes.

Las experiencias cercanas a la muerte que Óscar y su madre, Beli, enfrentan, en tanto afrodominicanos en los cañaduzales, son clave para retratar a la plantación azucarera como una “máquina” que, como dirá Benítez Rojo, se “repite sin cesar” (xi) y que deja como terrorífico legado “diez millones de esclavos africanos ... población caribeña ... dictaduras, ocupaciones militares” (xii). En fin, todo aquello que surge a través de los personajes de Díaz y las referencias a la comida que los rodean. Por esto, sería un desacierto pensar en la producción alimentaria como una esfera sin consecuencias sociales, culturales e identitarias perdurables para las comunidades que producen o consumen ciertos productos, pues estos son en el Caribe: “as important ... to an account of how colonialism and postcolonialism together define the ways modernity unfolds” (Carruth 92). Los alimentos que se producen y se consumen, el azúcar, así como sus lugares de cultivo, la plantación, son pruebas elocuentes para develar la forma en la que quienes los producen o han producido han sido ellos mismos consumidos. Cuando Beli es capturada por los esbirros de la hija de Trujillo, los matones deciden golpearla “like she was a slave” (153), violarla y dejarla morir en un ingenio azucarero. El episodio surge, pues, como un reencuentro histórico del personaje con la colonización y el trujillato desde la producción azucarera, como también lo han notado De Maeseneer & Bustamante en la semejanza entre el paralelo hecho por Díaz y uno previo esbozado por Danticat, entre los huesos de los esclavos, los de Beli y la caña de azúcar (408).

Estos encuentros con la máquina macabra del cañaduzal, convierten el espacio en un laberinto hacia el pasado colonial, pues “one century you were deep in the twentieth century... and the next you'd find yourself plunged 180 years into rolling fields of cane”

(Díaz 152). El laberinto se presenta además como una fuerza natural empeñada en ruñir hasta los huesos de sus víctimas, magnificando así su cualidad de espacio devorador: "... canefields are no fucking joke, and even the cleverest of adults can get mazed in their endlessness, only to reappear months later as a cameo of bones" (Díaz 156). Óscar, esta vez en su episodio con los matones enviados por el novio de su enamorada, Ybón, repite el encuentro de su madre y sus ancestros con la máquina azucarera cuando, golpeado y dejado al borde de la muerte en un ingenio, siente que ese espacio "alien", extraño y alienante, es un "dèjà vu" (Díaz 309).

Los huesos del episodio casi mortal de Beli resonarán más adelante cuando se rememore la historia de su padre, Abelard, y la frase que lo atemoriza cuando descubre que sus otras hijas, Jackie y Socorro, caerán presas del apetito sexual desmesurado de Trujillo y de su "tradición" de violar una joven dominicana cada noche: "Tarde venientibus ossa" (240) o "a los que llegan tarde le quedan los huesos". El banquete monstruoso de Trujillo y los legados que extrae de la colonia consumen inexorablemente, con violencias físicas, raciales y sexuales, a generaciones de mujeres, personas racializadas y detractores políticos que padecen el silenciamiento del régimen, reduciéndolos a despojos. El poder del fukú, a veces justiciero, a veces verdugo, responde a las bacanales de violencia de los regímenes autoritarios, haciendo visibles a los Galactus de la historia caribeña, como Trujillo, y a sus víctimas.

### 3. YUNIOR: ¿WATCHER O GALACTUS?

Sin embargo, así como la naturaleza del fukú, en tanto fuerza de denuncia y de perpetración de injusticias sociales, es ambigua. *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* también se hace una pregunta especial y esencial sobre la manera en la que sus personajes pueden ser devoradores y devorados al mismo tiempo. Verlos como simples devorados sería por este motivo reduccionista, en una obra en la que todos tienen algo que decir, dignidades que afirmar, pero también violencias que perpetrar. Si hay algo que demuestran las crónicas de antropofagia que sustentaron la colonización de las Américas, es que quien narra tiene poder de hacerse artífice de la destrucción del otro o, por el contrario, de su enriquecimiento, su nutrición. Si, como los narradores, el dictador también tenía en el trujillato "god-like powers to name and create" (Díaz 503), se vuelve necesario interpe- lar al narrador mismo de la obra, Yuniór, y preguntarse en qué dirección va su esfuerzo: el de nutrir a quienes narra o, por el contrario, el de engullirlos.

Como se recalcó anteriormente, Yuniór traza entre él y Galactus/Trujillo una diferencia irreconciliable al afiliarse con Uatu The Watcher y con su misión de proteger

las pequeñas vidas y voces de la galaxia. Sin embargo, el papel de “Observador” que propone el nombre mismo adoptado por Yuniór, adquiere una lectura inquietante si se considera que en *Óscar Wao* solo hay otro personaje a cuya mirada se le da igual peso: “The Eye”; eufemismo usado para hablar de Trujillo (Díaz 163). Díaz, en entrevistas como la otorgada a Katherine Miranda en 2009, ha advertido el carácter tiránico de Yuniór, expresando abiertamente que: “Yuniór takes the present role of the dictator—in the past Trujillo was the dictator, he was the only one who spoke” (32). En otros términos, Yuniór es la figura de peso quien, como ese Galactus del paratexto, puede en su actividad narrativa engullir y silenciar la vida de Óscar a medida que toma sus referentes literarios y sus vivencias, pues como lo expone Sean O’Brien, “it is unlikely that this is Yuniór’s natural speaking voice, it seems that he has adopted this voice (or allowed it to surface) in order to tell this particular story” (85).

Bajo esa perspectiva potencialmente tiránica del narrador, cobran peso las descripciones llenas de repulsión que hace Yuniór de Óscar, a quien reducirá en más de una descripción a la imagen de un “fat lonely kid” (20). Yuniór pone entonces en evidencia la trampa que implica escribir al otro, pues en una obra que debería enaltecer a su amigo, Óscar Wao, el narrador cae fácilmente en la ilusión de autoridad que le da la palabra para humillarlo y deshumanizarlo con sus apuntes y su mirada, llegando incluso a confesar sin tapujos que “I was never really his friend... I pretended to be” (187). En una obra que pretende ser un elogio, Yuniór reduce a Óscar y lo *desnutre* de las cualidades que lo hacen maravilloso, arrastrado por la sensación de poder que la palabra le da, mientras que se alimenta despiadadamente de la vida y del rico arsenal de referencias ficticias y vivenciales que le da el mismo personaje que margina.

Desde esa óptica, el adjetivo “breve” del título de la obra que caracteriza la vida de Óscar funcionaría como una advertencia sobre la forma en la que el personaje epónimo caerá bajo el poder verbal de un Yuniór que se asemeja, en sus peores momentos, y a su pesar, a un Trujillo/Galactus para quien las vidas breves son un medio de engrandecerse, pues como Christopher González lo expondrá: “The more Díaz employs Yuniór as a narrator, the more robust the character becomes” (57). La escritura le permite entonces a Yuniór asumir las dimensiones titánicas del devorador de mundos de Marvel y, a medida que desata una panoplia de referencias sacadas de las lecturas y las experiencias más íntimas de Óscar, crecerá alimentándose de ellas. Todo esto, mientras relega a Óscar a un segundo plano de silenciamiento. Los lectores se quedan, de ese modo, sin acceso a la voz de quien debería ser la presencia más elocuente de la obra: al Óscar, quien, en palabras de su hermana, es un “Dominican James Joyce” (71) incansable en su escritura, pero

del que Yúnior solo nos deja leer un par de líneas sueltas de diálogo. Las pocas migajas que nos concede mientras desnubre la poderosa voz de Óscar.

La imagen de Yúnior como devorador de la obra se verá claramente en las últimas páginas, cuando conoce por primera vez a la sobrina de Óscar, Isis, e imagina las indagaciones que en el futuro hará ella sobre la curiosa historia de su familia. En esos escenarios posibles, Yúnior se ve entregándole todas las fuentes que ha usado él mismo para narrar y marginar a Óscar: sus libros, sus cómics y sus películas. Lo que asombra, sin embargo, es el lugar en el que Yúnior ha guardado las obras de Óscar: “... the four refrigerators where I store her tío’s books, his games, his manuscript, his comic books, his papers—refrigerators the best proof against fire, against earthquake, against almost anything” (Díaz 340). Más que una prueba contundente de la naturaleza ridícula que Yúnior se empeña en atribuirle a Óscar, sus cómics y otras obras refrigeradas parecieran asemejarse a un alimento precioso que debe conservarse: una fuente primordial que ha nutrido la narración dinámica y única de su vida.

Las obras de Óscar serían entonces para Yúnior un banquete que venera y desprecia simultáneamente, pues evidencian el poder creativo de ese “perdedor” obeso a quien dice despreciar, pero quien termina dando sustento al triunfo de su propio estilo narrativo. Y es que, mientras que los escritos que Óscar le muestra a Yúnior en la universidad revelan los mismos puntos que hacen especial *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, es decir, su capacidad de “write dialogue, crack snappy exposition, keep the narrative moving” (Díaz 179); los relatos previos de Yúnior demuestran cierta falta de complejidad al tratarse de: “all robberies and drug deals and Fuck you, Nando, and BLAU! BLAU! BLAU! BLAU!” (179). Es con base en esta colisión entre la fluida expresión de Óscar y la casi infabilidad de lo que Yúnior pretende expresar más allá de los referentes que toma de su contraparte, que Helena Sáez Machado concluirá en su estudio que “Yúnior uses Óscar as a diversion from the failed narration and processing of his own insecurities” (542).

Curiosamente, la inseguridad que siente Yúnior frente a su capacidad de escribir honestamente sobre sus propias experiencias de joven migrante, es lo que lo lleva a incorporar un rico entramado de referencias extraídas de los imaginarios de Óscar con: juegos de palabras, alusiones a mundos ficticios de anime, cómics, fantasía y juegos de rol, pies de página extensos, así como cambios de código entre el español y el inglés. Será esa generosidad ficticia precisamente la que le permitirá al lector pasar por alto y excusar el carácter opresivo del narrador. El resultado es lo advertido por Sean O’Brien, quien pone en términos de apetito la lectura de *Oscar Wao*. En efecto, la multiplicidad de alusiones fantásticas de la narración de Yúnior pueden, según el autor, llenar la lectura de “unpalatable intertextualities” (17). De referencias que, por su cantidad, su especificidad geográfica y lingüística

o de género narrativo, el lector decide ignorar estratégicamente porque no puede degustarlas del todo, incluso llegando a “cutting the reader’s appetite” (87): a quitarle el apetito de lectura crítica. Si, como apunta Díaz, rechazar las alusiones de ciencia ficción y fantasía de la obra es rechazar a Óscar (Miranda 34), al saturar Yúnior el apetito del lector hasta el punto de darle la excusa perfecta para pasar su mensaje político por alto, termina también este rechazando y permitiendo que se devore a Óscar.

El lector sucumbe a la propuesta violenta, pero “charming” (36), encantadora, de Yúnior y, en su apetito cómodo de lectura, tolera la estigmatización de Óscar. Es así como se ignora la sabia epistemología que sus referentes fantásticos darían para revelar las dinámicas violentas que el narrador mismo aplica, como lo advierte Díaz:

I would argue not just of what import are brief, nameless lives to Galatus, but: of what import are brief, nameless lives and their nerdy, genre points of view? I think many readers, without realizing it, embrace their inner Yúnior, their inner dictator. The person who’s like, ‘I privilege certain kinds of narratives, and even though the main protagonist has a narrative that he argues is very, very important, I’m not gonna ... embrace it.’ (Miranda 34-35)

Las múltiples alusiones que Yúnior roba de Óscar crean, entonces, un banquete perfecto para saturar el apetito inquisitivo del lector y camuflar el poder tiránico que ha ejercido sobre los referentes de Óscar y las connotaciones políticas que estos tienen.

#### 4. ÓSCAR: EL CALIBÁN DEL CIBAO

Yúnior se apropia, así, en un movimiento *galactuano*, de los mundos y referentes que han inspirado a Óscar para ensancharse él en medio de la narración. Pero es importante rescatar que Óscar es el gigante de la obra, tanto por su peso descomunal como por la red compleja de lecturas y elementos de inspiración que logra insertar a través de sus referentes en la narración de Yúnior. A pesar de todo, Óscar es un panteón de escritores: es simultáneamente Óscar Wao (Wilde), el James Joyce y el Tolkien dominicano. Es en su apetito literario donde reside su poder.

Como el fukú ha revelado, los devorados (los marginados) pueden también devorar para construir espacios más justos de expresión. Remontándose al tópico antropofágico, es posible ver cómo la literatura latinoamericana ha usado lo que Valérie Loichot llama “literary cannibalism” (141) para subvertir el monopolio de la palabra tiránica, pues:

Literary cannibalism upsets categories of the devourer and the devoured ... the original and the secondary, the colonizer and the colonized ... This act of ingestion, not to be confused with assimilation or plagiarism, is driven by a

violence that responds to revenge or justice ... it is not a devouring of human flesh but a feasting on words (141).

En efecto, el mito de la antropofagia haría que en 1928 el poeta brasileño Oswald de Andrade convirtiera en su *Manifiesto antropófago* a este en un acto simbólico, esencial a la creación literaria latinoamericana, y condensado en el aforismo “Tupi, or not tupi, that is the question” (Andrade 1). Su principio es simple: la “Absorción del enemigo sacro” (Andrade 5); el consumo de las herencias hegemónicas occidentales con el fin de rearticularlas, como hace Andrade con el verso de *Hamlet* al reemplazar el verbo “to be” por la cultura indígena “tupí”. Esto con el fin de crear una poética propia que se nutre, pero que también devora y desecha sin contemplaciones, los legados exotizantes y denigrantes vividos por la colonización en Latinoamérica y el Caribe. De este modo, el simple hecho de enunciar es ya un acto de alimentarse del otro para, a su vez, nutrir posibilidades de autodefinición alternativas.

Óscar es un personaje de apetito literario pantagruélico: vive en un constante ejercicio de absorción y autonutrición semántico parecido al que contempla Andrade, el cual se manifiesta desde su obsesión por las palabras. Yunior, por ejemplo, notará que “he used a lot of huge-sounding nerd words like *indefatigable* and *ubiquitous*” (23). Es decir que Óscar vive en un festín constante de palabras, pero también de referentes culturales “nerd”, e incluso de lenguas ficticias como el élfico del *Señor de los anillos* y el chakobsa de *Duna* (22), que lo distinguen de sus congéneres.

Wao se excluye de las convenciones de habla y de cultura de sus interlocutores latinos, pues Yunior dice nunca haber conocido un dominicano como él (177). A su vez, la lengua rica de Óscar rompe con los imaginarios WASP estadounidenses, en los que se espera que el inglés de los habitantes racializados y segregados (relegados al “ghetto” [23]) refleje el mismo empobrecimiento que el Estado americano les ha impuesto tanto a los migrantes, especialmente latinos, como a sus ciudadanos negros. No obstante, Óscar tiene un uso excepcional y un apetito claro sobre la lengua y los géneros creativos y literarios —como la ciencia ficción y la fantasía— que a menudo no parecen ser espacios de enunciación abiertos para las personas de color y su autoproyección en esos mundos. Será precisamente a través de su apetito de formas de expresión y mundos diversos, y su reinención desde la excepcionalidad de su lengua, que Óscar podrá encarnar perfectamente el apelativo que Yunior le da con desprecio y a la vez lucidez: el de “Calibán” (177).

Derek Walcott, a quien Díaz incluye también en el paratexto de *Óscar Wao* después de la cita de Galactus, caracteriza elocuentemente, en un conversatorio con Bill Moyers, al Calibán de la *Tempestad* de Shakespeare como el personaje que ostenta “the greatest language, the most musical language” (pár. 20). Asimismo, para Walcott,

Calibán deriva su poder de haber aprendido críticamente del europeo su lengua para confrontarlo y maldecirlo con sus mismos términos. Un poder que le permite, ante todo, crear imaginarios de igualdad y hacérselos evidentes a los que ostentan el poder o, como lo describe bellamente Walcott: “... to render an imagination in language that says, ‘We have the same imagination’” (pár. 20). Calibán, como se mencionó, proviene etimológicamente de Caribe, refiriéndose tanto a la región como a sus habitantes y su supuesto canibalismo. La comparación entre Óscar y el personaje shakespeariano lo convierte en el “Calibán” de la obra y, por ende, en el perfecto antropófago literario: el que ostenta la elocuencia capaz de reclamar su espacio en la sociedad estadounidense y dominicana con la lengua de las culturas que lo han tratado de devorar y estigmatizar.

Óscar sueña, por ejemplo, con verse convertido en el “plátano Doc Savage” (28), haciendo referencia al héroe de los pulp fiction de los años treinta y cuarenta considerado el prototipo de todos los superhéroes venideros. En un póster de la película de 1975 basada en el superhéroe —y en la que el actor quien lo interpreta, Ron Ely, es ejemplo de la belleza blanca y rubia clásica— se leen sus características: “His body...a physical phenomenon. His mind... a mental marvel. His fight... to right all wrongs” (Warner Bros 1975). Óscar, al tomar ese referente de la cultura blanca hollywoodense y proyectarse en ese rol de hombre atractivo, inteligente y justo, haciéndolo ahora dominicano, crea con la lengua de la imaginación igualitaria propia a Calibán un espacio narrativo central para sí mismo en imaginarios ficticios de heroísmo y belleza, en los que las personas racializadas son a menudo ignoradas. De este modo, Óscar consume los referentes clásicos de la ciencia ficción de los que se ve excluido y en ese acto de “platanizarlo” —volverlo dominicano, pero a la vez volverlo comestible, mutable— lo nutre con el fin de crear un espacio de cabida para los *freaks* racializados, a quienes, como a él, se les ha visto como seres defectuosos o mutantes.

El acto de alimentación literario y político de los referentes coloniales cambia entonces de estatus. Pasa de ser el acto a través del que se neutraliza y anula la humanidad del otro, para transformarse en un espacio de igualdad de condiciones en el que el devorado por la maquinaria colonial y la supremacía de su discurso, también tiene la capacidad de devorar los referentes y mecanismos de enunciación del poder. Cuando usa referentes blancos y los reinterpreta como al plátano *doc savage*, Óscar crea una “complicidad” (Loichot 145) propia al canibalismo literario con los lectores a través del que injusticia las exclusiones de los personajes latinos de color. A su vez, crea nuevas posibilidades e imaginarios narrativos y políticos en la sociedad estadounidense, nutriéndolos, mejorándolos con su cal/n/ibanismo, en un acto que Junot Díaz cree es un paso esencial para el cambio político y utópico de las condiciones de vida de las comunidades migrantes (Miranda 32).

## 5. GORDURA Y ÓSCAR: UNA MIRADA ALTERNATIVA

Tal vez es desde esa mirada del personaje legendario quien, a diferencia de Galactus no devora para destruir, sino que devora para nutrir imaginarios alternativos para sí mismo y para su comunidad, que se deba aproximar la característica física central de Óscar: su obesidad. En la gran cantidad, si no en la totalidad, de análisis que se hacen del cuerpo de Óscar, su gordura es vista como prueba indudable de su abyección. Para Maeseneer & Bustamante, la obesidad característica de Óscar es incluso una condena, pues está “encarcelado en su cuerpo inmenso” (409); convirtiéndolo en uno de los principales “individuos indefensos y derrotados” dentro de la obra (410). En resumen, las proporciones del personaje principal se leen como una marca de monstruosidad que se alinea con la descripción que se hace de Óscar en la dolorosa escena en la que se ve al espejo: “The fat! The miles of stretch marks! The tumescent horribleness of his proportions!... Jesus Christ, he whispered. I’m a Morlock” (30). Los Morlocks, cuyo miembro más importante se llama irónicamente Calibán, se refieren a mutantes del mundo de X-Men que viven marginados en las alcantarillas por su apariencia física grotesca, creando así un nuevo puente de conexión entre el personaje de Shakespeare y la abyección corporal de Óscar.

Sin embargo, esta descripción cruel y morbosa nos llega a través de la lectura y fabulación que hace Yuniór del horror que siente frente a las proporciones de Óscar. Lo interesante es que, aunque desde la infancia se describe a Óscar como un niño robusto, “stout kid” (Díaz 13), su peso no es realmente un problema, pues a esta edad todavía tiene “girlfriends galore” (12): varias novias. La gordura de Óscar se convierte en una fuente de angustia para Yuniór cuando su obesidad le impide atender al que parece ser su deber como hombre dominicano: seducir mujeres y tener una vida sexual copiosa. Esta falta a la hombría dominicana es lo que terminará feminizando a Óscar ante los ojos de Yuniór y quitándole su respeto, pues como lo estudia Sáez Machado, Yuniór perfila a Óscar como el “Otro” opuesto de sí mismo (534). El apetito descomunal de Óscar, sus ansias de comer, vendría entonces a remplazar el apetito sexual esperado de la masculinidad dominicana según Yuniór, sumiéndolo en un espacio de otredad aún mayor.

Un ejemplo elocuente de estas dinámicas entre apetito, exclusión y género que Sáez Machado también propone en su estudio, es precisamente la pregunta que el tío dominicano de Óscar le hace para revelar su falta de hombría: “You ever eat toto?” (180). Al Óscar negar que se ha entregado a sus apetitos sexuales con una mujer, que se describen a través del acto de comer, el personaje mismo se muestra como un inapetente/impotente en la escala de la masculinidad dominicana. Es interesante entonces que Yuniór termine la novela con la carta que le manda Óscar una vez que ha podido finalmente

acostarse con Ybón, en la que describe su experiencia de sexo oral con ella, concluyendo que “She tastes like Heineken” (Díaz 344). La cita parecería una tentativa deliberada de Yúnior por rescatar de alguna forma el apetito sexual —único apetito que parece contar según la masculinidad dominicana— de Óscar (Sáez Machado 539). Asimismo, Yúnior tratará incesantemente de cambiar la composición de Óscar, obligándolo a ejercitarse y a adelgazar durante su convivencia en la universidad para rescatar los apetitos sexuales que, en su ausencia, lo han desnaturalizado de su hombría dominicana.

Los intentos de Yúnior, no obstante, fracasan. El apetito principal de Óscar pocas veces se relacionará en la obra con platos concretos o con un impulso sexual igual de insaciable al que pareciera sentir el narrador. Responde, más bien, al hambre que despiertan en el personaje las obras que le permiten hacer frente a su marginación. Estratégicamente, Díaz escogerá términos gastronómicos para describir el banquete de obras que componen el canon de Óscar: “he was *gorging himself* on a steady stream of Lovecraft, Wells, Burroughs, Howard, Alexander, Herbert, Asimov, Bova, and Heinlein, and even the Old Ones who were already beginning to fade —E.E ‘Doc’ Smith, Stapledon, and the guy who wrote all the Doc Savage books—*moving hungrily* from book to book, author to author, age to age” (21, el énfasis es mío). Para Óscar, los libros de ciencia ficción se convierten, de ese modo, en su principal fuente de alimentación, pues se atiborra (“gorge”) con hambre (“hungrily”) en sus lecturas. Es decir que, a medida que Óscar se lanza con creciente avidez a las referencias literarias, entre más lee y escribe, más crece su cuerpo y la presencia simbólica que tiene dentro de la obra. Si, como se apuntó anteriormente, en la narración Yúnior se vuelve cada vez más “robusto” a través de su papel de engullidor, lo que mantiene a Óscar en medio de la apropiación que hace el narrador de sus referentes se ve en su capacidad de mantener el peso de su cuerpo como una suerte de metáfora sobre el mismo peso creativo e inspirador que su creación literaria y sus lecturas le dan a la obra.

En efecto, Óscar, incluso después de su muerte, mantiene sus dimensiones imborrables en el centro de la obra, tanto física como creativamente. Si hay algo que revela la mención que hace Yúnior de los cuatro refrigeradores con los cómics, libros, películas y demás de Óscar; es que, aunque su dimensión corpórea desaparezca con su muerte, simultáneamente sigue creciendo y nutriéndose gracias al corpus de cartas póstumas de su autoría que reciben Lola, su hermana y Yúnior. La capacidad de ese gigante glotón de textos que es Óscar, un Calibán pantagruélico, se mantiene pues vigente, a pesar de su muerte, a través de sus lecturas y escritos de su corpus literario. Un cuerpo textual que puede ser intervenido, releído y reinterpretado: consumido y enriquecido. Isis, la sobrina de Óscar, con su cualidad rebelde de ser una “jurona” ávida de practicar “malaspalabras”

tanto en español como inglés (339). Es decir, con su uso hábil de la palabra que maldecir y se expresa con desparpajo, podría intuirse como la siguiente Calibán del linaje de ese gigante, aquella encargada de entender la historia de su familia y, protegida con los amuletos heredados de su tío, de jurarle, de maldecir a los fukús coloniales y tiranos que condenaron a su tío y a sus culturas.

## 6. CONCLUSIÓN

En *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Díaz pone en evidencia una pugna anclada desde los apetitos con la inserción de la figura del devorador de mundos, Galactus. Los imaginarios del acto de comer, de devorar y ser devorado, se instalarán a partir de ese momento dentro de la obra para revelar cómo detrás de la ingesta se esconden prácticas de poder, dominación y definición de la identidad del otro y la otra, que pueden ser usadas para marginalizarles y negarle validez a su identidad y humanidad. En la República Dominicana de Óscar, y en América por extensión, presencias como el fukú sirven entonces como fuerzas engullidoras que reflejan la manera en la que los abusos estructurales y políticos infectan, indigestan y matan a los sujetos marginalizados, sexualizados y racializados que han habitado esos espacios.

A través de imágenes relacionadas con espacios de producción alimenticia caribeña, Díaz apuntará a los abusos creados por personajes y procesos históricos tiránicos —Galactus concretos como Colón o Trujillo— que han devorado los mundos de las comunidades a las que han deseado oprimir. Asimismo, el acto de narrar puede empezar con la intención de ensalzar las vidas pequeñas que tales regímenes han silenciado, pero puede fácilmente salirse de las manos, convirtiéndose en otro mecanismo más para alimentarse y alienar a quien inspira el acto creativo, como es el caso de Yunió con Óscar. Sin embargo, la obra de Díaz no deja espacio para víctimas estáticas: todos los personajes, en su mundo, son devoradores en potencia. La pregunta aquí no es entonces si se debe devorar o no, pues todos los personajes lo harán para autodeterminarse y crear agencias de cambio. Sin embargo, la pregunta que se formula es para qué y cómo se canibalizan las referencias y vivencias del otro. Óscar, en su apetito de Calibán —hambriento de obras, experiencias y nuevos lenguajes— permite ver una forma en la que ese canibalismo literario puede crear y nutrir imaginarios de equidad que inspiren a futuras generaciones a poner en duda los discursos coloniales y tiránicos que se filtran en el ámbito político y literario; para crear festines literarios en los que los “freaks”, los excluidos, sean esta vez figuras de peso.

## BIBLIOGRAFÍA

- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite: el Caribe y la perspectiva posmoderna*. Ediciones del Norte, 1989.
- Caicedo, Andrés. “Hacia una descolonización de la ingesta: El Colectivo Indigestão y la indigestión del gusto.” *Maguaré*, vol. 34, núm. 2, julio 2020, pp. 173–200.
- Carruth, Allison. *Global Appetites: American Power and the Literature of Food*. Cambridge University Press, 2013.
- Chicangana-Bayona, Yobenj Aucardo. “El nacimiento del Caníbal: un debate conceptual.” *Historia Crítica*, núm. 36, 2008, pp. 150-173.
- De Andrade, Oswald. “Manifiesto antropófago.” *Revista de antropofagia*, vol. 1, núm. 1, 1928, pp.1-6, [http://www.ccgsm.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto\\_antropofago.pdf](http://www.ccgsm.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf)
- De Maeseneer, Rita & Fernanda Bustamante. “Cuerpos heridos en la narrativa de Rita Indiana Hernández, Rey Emmanuel Andújar y Junot Díaz.” *Revista Iberoamericana*, vol. LXXIX, núm. 234, 2013, pp. 395-414.
- Díaz, Junot. *The Brief Wondrous Life of Óscar Wao*. Riverhead Books, 2008. “Doc Savage: The Man of Bronze.” *Encyclopaedia Britannica*, 1975, <https://www.britannica.com/topic/Doc-Savage#/media/1/1944121/204921>.
- González, Christopher. “The Brief Wondrous Life of Óscar Wao: (2007).” *Reading Junot Diaz*, University of Pittsburgh Press, 2015, pp. 49–88.
- Hanna, Monica. “‘Reassembling the Fragments’: Battling Historiographies, Caribbean Discourse, and Nerd Genres in Junot Diaz’s *The Brief Wondrous Life of Óscar Wao*.” *Callaloo*, vol. 33, núm. 1, 2010, pp. 498-520. “Junot Díaz: Immigrants, Masculinity, Nerds, & Art.” *Youtube*, subido por Chicago Humanities Festival, 16 octubre 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=TA8X6TUA83k&t=1650s>
- Legrand, Catherine C. “Informal Resistance on a Dominican Sugar Plantation during the Trujillo Dictatorship.” *The Hispanic American Historical Review*, vol. 75, núm. 4, 1995, pp. 555-96.
- Loichot, Valérie. *The Tropics Bite Back: Culinary Coups in Caribbean Literature*. University of Minnesota Press, 2013.
- Miranda, Katherine. “Junot Díaz, Diaspora, and Redemption: Creating Progressive Imaginaries.” *Sargasso, Quisqueya: La República Extended*, 2009, pp. 23-39.
- Moyers, Bill. “Derek Walcott - A Conversation With the Great Caribbean-Born Writer.” *Moyers*, 1 de noviembre de 1988, <https://billmoyers.com/content/derek-walcott/>.

- O'Brien, Sean P. "Some Assembly Required: Intertextuality, Marginalization, and 'The Brief Wondrous Life of Óscar Wao'". *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. 45, núm. 1, 2012, pp. 75-94.
- Patteson, Richard. "Textual Territory and Narrative Power in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*". *Ariel*, vol. 42, núm. 3-4, 2012, pp. 5-20.
- Sáez Machado, Elena. "Dictating Desire, Dictating Diaspora: Junot Díaz's 'The Brief Wondrous Life of Óscar Wao' as Foundational Romance". *Contemporary Literature*, vol. 52, núm. 3, 2011, pp. 522-555.
- Sanchez-Taylor, Joy. "'I Was a Ghetto Nerd Supreme': Science Fiction, Fantasy and Latina/o Futurity in Junot Díaz's 'The Brief Wondrous Life of Óscar Wao'". *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 25, núm. 1, enero 2014, pp. 93-106.

# ÚRSULA SUÁREZ Y ÚRSULA DE JESÚS: AUTOFIGURACIÓN Y AUTORIDAD EN LA TEMPRANA MODERNIDAD AMERICANA

## ÚRSULA SUÁREZ AND ÚRSULA DE JESÚS: SELF-REPRESENTATION AND AUTHORITY DURING EARLY AMERICAN MODERNITY

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202213.27.07>

ANDREA GAYET\*

*Universidad de Buenos Aires, Argentina*

Fecha de recepción: 17 de noviembre de 2021

Fecha de aceptación: 23 de marzo de 2022

Fecha de modificación: 2 de mayo de 2022

### RESUMEN

La escritura conventual en la temprana modernidad americana implicó una confección cuidadosa de una voz enunciativa y de una imagen propia que son, a la vez, pilares en la creación de una autoridad para enunciar. Úrsula Suárez y Úrsula de Jesús realizan, bajo mandato, una narración de sus vidas en la cual el discurso místico las habilita a modular no solo sus propias voces y la de los otros, sino también los tópicos y la retórica propia de estos relatos, problematizando así sus posicionamientos, y sus límites, dentro de la estructura eclesial.

**PALABRAS CLAVES:** Úrsula de Jesús, Úrsula Suárez, autorrepresentación femenina, siglo XVII, Latinoamérica

### ABSTRACT

Conventual writing during Early American Modernity implied a delineation of a space of enunciation along with self-representation, which were the basis for legitimating their right to speak. Úrsula Suárez and Úrsula de Jesús write, at the behest of their confessors, an account of their lives in which the mystic discourse enables them to reconfigure not only their own voices and those of others, but also the specific topics and rhetoric of these accounts, undermining their position, and its limits, within the ecclesiastic structure.

**KEY WORDS:** Úrsula de Jesús, Úrsula Suárez, Female Self-representation, 17<sup>th</sup> century, Latin America

\*andreegayet@hotmail.com, Licenciada en Letras, Universidad de Buenos Aires.

La escritura conventual llevada a cabo por mujeres en la temprana modernidad americana, bajo los influjos de la reforma postridentina, se caracterizó por la confección cuidadosa de una voz y de un lugar enunciativo propios en tanto se desarrollaba bajo la mirada del poder. Como es sabido, las vidas de monjas eran ordenadas por los confesores frente a sus experiencias visionarias para determinar su heterodoxia u ortodoxia. Estos textos visibilizan las tecnologías de género (De Lauretis) aplicadas sobre las mujeres, junto a su pregnancia y modulaciones dentro de las estructuras de poder y de jerarquías en las instituciones eclesásticas, en donde el género, la etnia y la clase funcionaban en tándem, produciendo determinados posicionamientos en la sociedad que podían ser a la vez complejos y contradictorios (Socolow), como será el caso de una de las autoras que analizaré, Úrsula de Jesús, en la que el investimento del poder místico entra en conflicto con su posición social y étnica como mulata.

En este trabajo, leeré dos obras muy disímiles entre sí: *Relación de las singulares misericordias que ha usado el Señor con una religiosa* (ca. 1708-1749) de Úrsula Suárez, monja clarisa chilena que llegó a ser abadesa, y *Diario espiritual de la venerable Úrsula de Jesús* (ca. 1650-1661), donada peruana que supo posicionarse como mística. Estas dos autoras ocupan lugares asimétricos en la sociedad colonial. Úrsula Suárez (1666-1749) perteneció a una típica familia criolla acomodada, desde pequeña tuvo visiones sobrenaturales y afirmaba su vocación de ser monja (Myers, Quispe Agnoli, Valdés, Ferrús). A lo largo de los años escribió reiteradas versiones de su vida que fueron perdidas o incineradas. En este texto, narra su vida pasada bajo la luz de los designios divinos, desde su nacimiento hasta su estancia en el convento de las clarisas y presenta el camino de su vocación lleno de obstáculos, temores y dudas, pero también de encuentros con lo divino y lo demoníaco. Aquí, se representa a sí misma haciendo gala de su viveza y de una singular destreza discursiva que la sitúa en papeles inauditos dentro de la tradición de las *vidas*.

Úrsula de Jesús (1604-1666), hija de un español y una esclava africana, se encuentra dentro de la jerarquía conventual en las antípodas de la monja chilena. Fue esclava en el convento de las clarisas, sin embargo, luego de un accidente en donde se salvó milagrosamente y de una consiguiente revelación divina, decidió dedicar su vida a Cristo reingresando al convento como donada liberta gracias a que una monja compró su libertad (Van Deusen, Spaulding y Benoist). Logró ser una mística reconocida por su comunidad, interviniendo activamente como mediadora de las almas en pena, en un contexto en el que la noción de purgatorio había cobrado en Lima una importancia notable. Su diario no plantea una lectura de su vida, sino que da cuenta del transcurrir de sus días en el convento entre sus trabajos, visiones y tormentos, desde una escritura que, por momentos, deviene fragmentaria y opaca, cualidades que se ven acentuadas por la escritura diferida que implica el dictado.

El *Diario* es testimonio de cómo, tal como expresan Arenal y Schlauf en su libro *Untold Sisters* “the hierarchical social structure of the secular sphere was mirrored in religion. In the New World, Black, mulata (mixed Black and European blood), Indian, and mestiza (mixed Indian and European blood) women could only be servants and slaves” (4), y cómo esto afectó su propia percepción dentro de la estructura eclesial.

Creo que la lectura comparativa ilumina no solo zonas de contacto entre ambas experiencias dispares, sino la reapropiación singular y específica que cada autora realiza de tópicos, estrategias retóricas y recursos argumentativos propios de las *vidas* de monja, a la hora de autfigurarse y delimitar un lugar de enunciación, en los cuales sus identidades de casta (como criolla una y como mulata la otra) y el estatuto socioeconómico insertan diferencias. Esto evidencia cómo la experimentación de la fe y la piedad femenina estaba determinada por coordenadas de raza y clase; iluminando así esta zona de intersección problematizada por el feminismo decolonial que permite pensar a Úrsula de Jesús dentro de la lógica opresora jerárquica y dicotómica de la modernidad colonial, que con sus procesos entrelazados de producción de raza y género se encargaron de borrar y excluir a las mujeres colonizadas de la mayoría de las áreas de la vida social (Lugones). Al hablar de raza me refiero, siguiendo a los estudios culturales, a la invención, producto de la expansión colonial europea, que creó topologías y jerarquizaciones eurocentristas de los seres humanos, clasificando y subordinando a las poblaciones no europeas, y apelando al discurso experto de la biología en la época (Restrepo). No obstante, en los siglos XVI y XVII los términos como “mulata”, “negro”, “criollo”, “mestizo” y “color quebrado” eran categorías de diferenciación dentro del “género de gente” —sintagma que, aunque no haya estado legalmente codificado, daba cuenta de la percepción de un orden social, plural y diverso que encapsulaba tanto las diferencias etno-geográficas, etno-religiosas, socioeconómicas y estereotipos— (Schwaller). Ya hacia el siglo XVI el “género de gente” comenzó a enfatizar la diferencia racial, aunque estas categorías de diferenciación no eran vistas como “raza”; “only when seventeenth-century scholars began to ascribe ‘essential’ or ‘natural’ attributes to these groups did they begin to approximate the modern notion of races” (Schwaller, 49). Esta noción será subsumida luego por la de “sociedad de castas”/ “sistema de castas” que constituyó un ordenamiento jerárquico de grupos raciales según sus proporciones de sangre española, el formato estándar para el siglo XVII consistía de entre cinco a siete grupos con el siguiente orden jerárquico: español, castizo, morisco, mestizo, mulato, indio y negro (Douglass Cope)<sup>1</sup>.

1. Entre los siglos XVII y XVIII en América el término “casta” se refería a los individuos con grados de ascendencia mixta (Schwaller). O’Toole enfatiza que, desde la perspectiva de los indígenas o esclavos, era una categoría legal que proveía o elidía protección, pero “Casta as practiced was not fixed or a stable marker of identity, but could be employed as a powerful marker of distinction” (6).

Úrsula Suárez y Úrsula de Jesús construyen su lugar de enunciación a partir de dos grandes ejes: la conjunción problemática entre la voz propia y la inserción de la voz ajena (sea la del confesor o la ficcionalización de la voz divina o de los muertos) dentro del discurso místico, y la autofiguración (*self-fashioning*). Mediante la articulación de estas dos zonas, logran —enmarcadas en el gesto introspectivo que implica la escritura en el dispositivo confesional— por un lado, construir una autoridad para enunciar y, por otro, laxar los límites que les fueron impuestos por la institución eclesiástica. De esta manera, subvierten la asociación de la mujer con la debilidad, la pasividad y su tendencia “natural” al pecado; y generan desvíos en la retórica, los tópicos y las convenciones católicas.

Propongo leer estas autofiguraciones en tanto *self-fashionings*, es decir, como “the achievement of a less tangible shape: a distinctive personality, a characteristic address to the world, a consistent mode of perceiving and behaving” (Greenblat 2). Esta posibilidad de moldearse a una misma se sitúa, a su vez, dentro de mecanismos de control y de poder de un sistema cultural de significados —creador de individuos e identidades— que se extiende mediante instituciones como la corte, la Iglesia, la administración colonial y la familia patriarcal que generan, a su vez, estructuras ideológicas de significado, modos característicos de expresión y patrones de narrativa recurrentes. Siguiendo a Greenblat, estas autofiguraciones constituyen manifestaciones del comportamiento concreto de estas autoras y expresiones de los códigos en los cuales sus conductas eran moldeadas, e incluso como una reflexión sobre aquellos.

Destacaré cómo estas autofiguraciones, en tanto modelos de representación concebidos para las mujeres en la época, pueden pensarse desde una perspectiva feminista como una tecnología de género (De Lauretis), en donde este emerge como un conjunto de efectos producidos en los cuerpos y las relaciones sociales desde una compleja tecnología política, social y biomédica, administradas, sobre todo, por la institución eclesiástica que controlaba las identidades, no solo a partir de la organización de creencias, acciones sociales e interacción de los habitantes en la sociedad, sino que también aseguraba el cumplimiento de los roles de cada género (Socolow). Por esto partiré de la concepción de un sujeto constituido en el género mediante la diferencia sexual, el lenguaje y las representaciones culturales, situado además en la intersección de las relaciones de raza y clase (De Lauretis).

## 1. FIGURACIONES DE SÍ: EL USO ESTRATÉGICO DE LA VOZ PROPIA Y AJENA

Úrsula de Jesús y Úrsula Suárez esgrimen, diferencialmente, distintos recursos para construir un lugar enunciativo que no solo les permite hablar, sino problematizar el lugar que

les ha sido asignado desde una mirada patriarcal (pasividad, debilidad y silencio). La Iglesia consideraba a la mujer más débil y susceptible a los engaños del demonio y más cercana al pecado, en tanto heredera de Eva, pero a la vez más propensa a la experimentación directa de la divinidad, lo cual la situaba en un lugar paradójico. Esto evidencia, según Rubial García y Bienko, cómo “la cultura también ha condicionado la manera como las diferentes sociedades determinan los papeles que deben cumplir los individuos según el cuerpo que poseen” (5), siendo el género el concepto transversal y diferenciador en el plano social. En el caso de Úrsula de Jesús, como mulata, incide además el color de su piel, ya que su cuerpo carga con “el estigma africano”, representando la peor de las mezclas, en tanto se creía que de la unión ilegítima de españoles y negras solo surgían individuos altivos, incultos, ostentosos y perezosos, en quienes además no se podía ver a un otro cultural y fenotípicamente distinto (Gómez 141). No obstante, estas escritoras se insertan dentro del discurso místico —en tanto espacio posible en la esfera eclesiástica para desarrollar la piedad femenina— y de las *vidas* de monja —para narrarse—, y desde allí esgrimen recursos retóricos junto a un manejo de las voces propias y ajenas que cuestionan los papeles que les fueron asignados: Úrsula Suárez se focalizará en el posicionamiento de la mujer dentro de la iglesia, y Úrsula de Jesús, en el cuestionamiento a la diferencia étnica.

*Relación autobiográfica* de Úrsula Suárez se destaca por su destreza narrativa que además evidencia los rastros de la picaresca (Myers) y de las falsillas de las *vidas de monja* (Ferrús Antón). A pesar de una aguda conciencia de escritura y de su posicionamiento como mujer visionaria dentro de la institución eclesiástica, a lo largo del texto, Úrsula se autofigura como una santa comedianta, filósofa, historiadora, vengadora del sexo femenino y monja mística que, lejos de quedarse en la inefabilidad de sus visiones (y las dudas que estas conllevan), las utiliza para renegociar sus límites dentro de la esfera eclesiástica.

Esta misma labilidad en sus posicionamientos es resaltada por las voces ajenas, tanto de sus familiares en el relato de su niñez, de sus compañeras del convento que la buscan para que cuente historias y de figuras de autoridad como el obispo (que la llamará filósofa); como de la voz de Dios, ficcionalizada por Úrsula, que no solo la denominará como comedianta, sino que le advertirá: “... después de monja quisistes ser casada y luego beata, y después mala mujer” (Suárez 231). Úrsula quiso pasar por todos los papeles y posicionamientos femeninos permitidos en la época (la voz divina se refiere a sus deseos de ser santa y a los distintos embustes que tiende a los hombres, haciéndose pasar por seglar y obteniendo beneficios económicos a cambio) e incluso excederlos con su deseo de predicar, tópico constante en *Relación*. Así, construye lo que Ferrús Antón denominó una “comedia identitaria”, en donde Úrsula juega con estos disfraces, habilitada y

legitimada por la experiencia mística, representándose con un manejo excepcional de la palabra que la distinguirá del resto.

Esta viveza del lenguaje, tal como la llamaría Úrsula, se encuentra además en un nivel estructural del relato en un manejo habilidoso de la voz propia y las ajenas (confesores, monjas, superiores, Dios), según lo amerite cada situación. Así logrará situarse en las antípodas de la pasividad y el silencio deseados y prescriptos para la mujer. Esto puede verse con claridad en la triangulación entre Dios, su confesor y ella —gesto recurrente en las *vidas*—, en donde el uso que hace de sus experiencias visionarias evidencia cómo sabe cuándo callar, adoptar una posición de inferioridad, o bien explotar el recurso de la comunicación divina ora para construir su autoridad y respaldar sus visiones, ora para luchar por el acceso a la palabra pública. En una ocasión, se enfada con un sacerdote que no le dio la comunión y directamente asume la voz de Dios (ficcionalizada por ella): “... le añadí que Dios le había de desir: ... denle a este ministro por mesquino sien asotes, y a esta perversa cincuenta” (Suárez 178). Este gesto habilita una inversión del posicionamiento de poder con el sacerdote y cobrará una importancia vital cuando refiera el deseo que esta voz tiene de que ella predique.

Para abordar este último punto en su *Relación autobiográfica*, Úrsula concatena minuciosamente una serie de eventos con visiones espirituales, ejercicios de mortificación y una conciencia aguda de la escritura y su peligrosidad. Habiendo atravesado su noche oscura, afirmó, sin saber por qué y qué significaba: “Domine, qui me bis fasere” (201) (“Dios ¿qué quieres que haga?”), palabras (que luego supo) dijo San Pablo en su conversión. Antes de revelar la causa por la cual su corazón le dictaba estas palabras, interrumpe la narración para delinear su posicionamiento de enunciación, marcado por la relación de disparidad con su confesor: “No puedo referir esto sin grave sentimiento, que son arroyos mis ojos al descubrir mi pecho, y no sé como no pierdo la vida de sentimiento, ¡que haya yo de descubrir mi secreto! ¡oh, cuanto lo siento!: parésemme que el morir fuera menos mal para mí ... Ya no quisiera proseguir en escribir” (202).

A través una retórica que aúna dolor y sufrimiento con una escritura que compromete directamente a su cuerpo, y una apelación al *pathos* de su lector, Úrsula se resguarda de aquello que dirá, evidenciando así la peligrosidad presente en sus palabras y visiones. Este gesto retórico estará intercalado con citas de la voz ficcionalizada de Dios, con la *captatio benevolentiae* y la mortificación que le genera escribir estos sucesos, para referir que esta habla quiere que ella predique como San Pablo. Sin embargo, al finalizar este episodio toma distancia de la supuesta voz divina y afirma querer seguir a Dios en el Calvario y no en el Cenáculo, es decir, en el lugar de la Virgen y no en el de los apóstoles, por ende, el de Pablo.

No obstante, en otras ocasiones narrará visiones que la muestran predicando y al sacerdote gesticulando como si también lo hiciera, pero en silencio —¿Se trata acaso de una inversión de la imposición del *mulieris in ecclesiis taceant*?— lo cual implica nuevamente un gesto de transgresión cuya magnitud se pone de manifiesto en la reacción de su confesor: “... tuvo otro enfado, disíendome que cómo creía estaba predicando, cuando tenía tantos embarazos, y su provincial estaba callado” (220). En esta línea también referirá cómo evangelizó a unos esclavos y cómo al comulgar tuvo una experiencia sobrenatural que asoció a la predicación. Todo esto pone de manifiesto el movimiento oscilante entre ocupar el lugar asignado (asociado al silencio y la emocionalidad) y transgredirlo, al querer pasar de su mediación con la divinidad como mística —con su carácter informal, privado y sospechado de ilegitimidad— a la correspondiente al sacerdote, institucional, litúrgica y sacramental con derecho a la palabra pública (Albert).

Por su lado, Úrsula de Jesús transmite en el *Diario espiritual* su experiencia como donada, al igual que otras profesas negras de su época, como Teresa Chicaba, Sor Esperanza la Negra y Teresa la Negrita de Salamanca, a partir de la retórica y las convenciones católicas de la escritura religiosa femenina, pero readaptando sus *topoi* (Spaulding). Veo en esta reapropiación cómo su doble situación de subalternidad incide en su autorrepresentación y su relación con el discurso místico y con Cristo. Desde el comienzo del diario, se autotoma como mediadora de los condenados y narra una visión de un fraile franciscano que le pide por su salvación y, luego, cómo logra redimirlo. En esta primera instancia se evidencian varios elementos que se desglosarán en el relato. Por un lado, la inversión de la jerarquía eclesiástica a través de sus visiones (una mujer negra y donada, Úrsula, salva a un fraile blanco) junto a la duda frente a la naturaleza de la visión, elemento recurrente en estos textos, que aquí deviene central en tanto es vivenciada con una angustia agravada por la cuestión racial que la llevará a preguntarse una y otra vez sobre su propio valor. Por otro, el gesto a través del cual Úrsula cede la voz al otro para vehicular la crítica a la comunidad y/o al sistema eclesiástico (Álvarez-Ogbesor) mediante el uso de estrategias retóricas y narrativas para expresar sus ideas sin poner en cuestión la ortodoxia cristiana ni la autoridad eclesiástica masculina; lo cual complejizará la agencia y autoridad construida en el texto (Lewandowska).

La cuestión central para Úrsula de Jesús es la diferencia y la subordinación que implicaba ser mulata dentro de la sociedad de castas. Es interesante destacar que, a diferencia de los relatos de otras profesas negras (realizados por ellas o bien por sacerdotes), no “tematiza” la negritud ni realiza símiles con el carbón, el azabache o el ébano, por ejemplo, para recubrirse de valor, ni acude a un “blanqueamiento”, como lee Benoist en los relatos de Sor Esperanza la Negra y Teresa la Negrita de Salamanca. Por otro lado,

seguramente por tratarse de un diario, no recurre a estrategias de autorización presentes en otras *vidas* de santidad negra, como mostrarse elegidas por Dios desde pequeñas (elemento que también aparece en Úrsula Suárez), revalorizar la pertenencia a una familia negra virtuosa (en Teresa de Chicaba) o la temprana vocación religiosa. Por esto se valdrá de otras estrategias de autovalidación y autofiguración, entre ellas, hacer hablar a distintas figuras para expresar sus ideas.

Tal es el caso de la visión de María Bran (una negra del convento), a quien le pregunta si las negras iban al cielo, pero aclara: “Yo cuando ago estas preguntas, no las ago porque quiero, sino que asi como beo y me ablan sin que quiera, asi me asen hablar sin querer(lo) yo” (de Jesús 165). Si bien Úrsula inserta el tema de la salvación de las negras, se quita autoridad y responsabilidad al decir que no media su voluntad al preguntar aquello, y mediante la ficcionalización de la voz de la difunta expresa que Dios, las salva por su misericordia siempre que fueran agradecidas. Esto ocurrirá cada vez que intente indagar en torno a la condena de religiosas y frailes, o la posible salvación de esclavos. Todo esto manifiesta cómo la distancia tomada por ella es una estrategia frente a la peligrosidad inherente a estos temas y al riesgo de asumir autoridad plena, delegando las opiniones a las voces citadas.

Si en Úrsula Suárez hallo una destreza y viveza verbal reflejada en su representación como truhana y comediante, y en las mediaciones entre la divinidad y sus confesores. Aquí se encuentra en estos solapamientos de la voz (de los difuntos, los santos, la divinidad y la voz propia), y sus oscilaciones que le permiten a Úrsula de Jesús evidenciar las faltas de la organización eclesiástica (en tanto relata visiones de monjes y monjas que piden por su expiación), postular la igualdad de las almas, autorizarse para hablar e indagar en torno a la diferencia racial presente en la casta. Esto implica un cuestionamiento sobre su propio lugar, tal como lo hace al preguntarle a un santo si la profesión de las donadas no vale nada: “Respondiela el Santo: ‘Diferençia ay de las monjas, porque ellas son blancas y de naçion española, mas en quanto al alma todo es uno. Quien mas ysiere baldra mas’” (de Jesús 235). Esta voz reconoce la desigualdad y, si bien no la cuestiona, inserta un elemento nuevo: el alma como instancia de igualdad frente a la divinidad y el valor que puede darse a sí misma a partir de sus propios actos, lo que la llevará a la extrema mortificación de su carne y la erigirá como modelo de virtud.

Esta igualdad no será total, pues esta misma habla la mantiene en un lugar de subordinación y obediencia, por ejemplo, al focalizar su *imitatio christi* una y otra vez en la humildad, mansedumbre paciencia y sacrificio frente al prójimo: “... bideme aogadisima de cosinados y otras cosas, deseando berme en los montes onde no biera jente. Bolbime a Dios y dijele: ‘Si no fuera por Dios no ysiera esto’. Disenme ‘Mui bien estaba el Hijo de

Dios en su gloria y vino a padecer trabaxos por nosotros” (de Jesús 204). Sin embargo, este fragmento da cuenta de la tensión presente en Úrsula entre la conciencia de su opresión y el seguimiento de modelos de mansedumbre y obediencia. En otra ocasión, ella duda de lo que ha visto, si eran embustes del diablo o creaciones de su imaginación, y es la misma voz ficcionalizada de la divinidad la que asegura la ortodoxia —“Y disenme: ¿Quién puede blasonar de sí? Aunque mas os quebrarays la cabeza [no] pudierays formar nada que [=de] lo que aqui os han dicho” (de Jesús 181)—, repitiendo nuevamente el gesto anterior: autoriza su relato y a ella como mística, y al mismo tiempo la rebaja. En esta misma línea, también le dirá “que yo conosiera de mi que era una nada, un gusano y que no meresia sino el ynfierno” (170-171).

Me interesa destacar este fragmento porque Úrsula de Jesús se apropiará de estas imágenes para realizar su *self-fashioning*, diciendo que es un gusarapo, hormiga, saliva, etc., y a lo largo del *Diario* hablará desde la *humilitas* y tópicos de la inferioridad, como desde la falta de merecimiento. Este es un recurso existente ya en Santa Teresa y presente también en Úrsula Suárez, que en un parlamento similar hace uso de la imagen de la inferioridad: “Estuve pensando en esto como conosiéndolo, y daba y tomaba: la tierra es tierra; yo soy menos que ella; pues soy nada; y luego discurría; ¿qué es nada? ... por tres días enteros estuve conosiendo mi nada, sin que esta verdad de mi mente se apartara” (Suárez 201). Sin embargo, aquí muestra un conocimiento que surge de la experiencia sobrenatural con tintes de disquisición filosófica —según la clasificación que ofrecen Rubial García y Bienko, se trataría de una visión intelectual, una especie de conocimiento infuso, que al ser el tipo de visión más perfecto, santo y seguro solía estar destinado a los varones— y es preámbulo para introducir la revelación de la predicación. En cambio, en Úrsula de Jesús no solamente está asociado a la falta de merecimiento, sino al aprendizaje de ser “obediente y umilde”, nada más opuesto a los planes que la divinidad dice tener para la monja chilena que incluso en otro momento le pedirá que se postule como abadesa.

Si bien la crítica (Benoist, Álvarez-Ogbesor, Spaulding) ha leído el modo en que la etnia ha influido en la escritura del *Diario*, aquí deseo enfatizar dos puntos: 1) leer estas tensiones que las voces establecen a la hora de figurarla junto con la recurrencia con que Úrsula de Jesús duda de sí misma y el uso de aquellas imágenes de inferioridad, determinadas por su doble situación de subalternidad, como mujer (compartido con Úrsula Suárez) y mulata. Por consiguiente, pensarlo desde el feminismo decolonial como reflejo de las tecnologías políticas y de género, provenientes de la sociedad colonial y de la iglesia que delineaban social y racialmente un lugar de subordinación para ella. Por otro lado, 2) la crítica no ha enfatizado la relación de la entre su identidad de casta y la figuración de Úrsula como productora del texto.

Las referencias al momento de escritura y a su propio discurso son recurrentes en el *Diario* (y no están asociados a una retórica del dolor ni de la corporalidad como en Úrsula Suárez), mediante los recordatorios del esfuerzo incansable de su memoria a la hora de escribir, ya que las labores más bajas del convento le quitan tiempo para Dios, dirá: “Esto ba a pedasitos como se (me ha) acordado” (de Jesús 164). Este sintagma se irá repitiendo con variaciones, “migajitas boca abaxo”, “pedasitos entresacados”, “pedasitos salpicados”, “una tilde salpicado y sin orden, lo que puedo recoger” (de Jesús 208). Este modo de referirse a su propio discurso evidencia cómo Úrsula le quita importancia a su escritura —que puede bien leerse como una estrategia del débil—, pero también como recordatorios de que enuncia un sujeto doblemente subalterno, mujer y donada. Ella solo puede ofrecer un legado fragmentado por no saber cómo relatar ciertas cosas y por el poco tiempo que posee para dedicarse a ello —“Yo no se desir lo que allí pasa; si yo supiera escrebir y tuviera lisensia del padre fuera cosa admirable, mas todo se me olvida” (de Jesús 192)—, así las modulaciones de su discurso dejan entrever cómo “Úrsula experimentaba una suerte de doble servidumbre: era legalmente libre pero no plenamente dueña de su trabajo y cuerpo” (Van Deusen 139).

## 2. ENTRE LA DUDA Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA AUTORIDAD: DES-DOBLAMIENTOS DE LA VOZ

La escritura de estas *vidas* surge de la obediencia al mandato hecho por el confesor, por esa razón, según Quispe Agnoli en su artículo “Escritura femenina en los conventos coloniales. Control y subversión”, estos sujetos “al escribir utilizan una doble discursivización (la suya propia y la que corresponde a la institución patriarcal) como estrategia para colocarse en un lugar intermedio y dejar fluir sus inquietudes” (162), lo cual deviene un tópico de la escritura femenina. En el intersticio entre ambos discursos, encontramos la duda ante sus visiones como elemento recurrente, junto al miedo (o así mismo la angustia), como afecto que evidencia cómo se trata de una textualidad performativa que tiene repercusión sobre sus vidas, y en la que se entrecruzan mecanismos políticos y efectos del discurso (Foucault) para poder llevar a cabo el mandato impuesto.

Si bien la duda opera reflejando la luz intermitente del poder sobre sus escritos, estas escritoras se valen de sus experiencias visionarias para construir su autoridad para hablar y autfigurarse. Es mediante el discurso místico (que a la vez las sujeta a la supervisión del confesor) que ellas realizan sus *self-fashioning* laxando los límites que la circundan dentro de la esfera eclesiástica: en el caso de Úrsula de Jesús, a través de los tintes que adquiere su figuración como intercesora de los muertos dentro de la economía de la

salvación y huyendo activamente, según Van Deusen, de su identificación como pasiva y frágil “pues su noción del cuerpo femenino (y de la feminidad) jamás suscribió plenamente a este modo dominante” (136); y en el de Úrsula Suárez, en la expresión de su deseo de predicar, y en menor medida, también en su posicionamiento como intercesora.

La intercesión era una responsabilidad femenina y una extensión natural del cuidado que las mujeres daban al cadáver, de su llanto y de su duelo por la ausencia de los seres queridos (Van Deusen 93), por lo que ambas autoras parecerían a primera vista inscribirse en la *imitatio mariae*, ya que la Virgen era una figura vinculada a la humanidad de Cristo y quien obraba como mediadora del cielo. Ambas escritoras eluden un posicionamiento pasivo e insertan en la figura de la intermediaria una diferencia, desdoblado sus voces para oscilar entre los modelos ortodoxos del discurso religioso y el que ellas proponen.

En el caso de Úrsula de Jesús, la salvación tanto de los muertos como de los vivos permea todo el texto y es constitutiva de su autfiguración. La inserción del mundo sobrenatural habilita una serie de elementos centrales para construir su autoridad enunciativa. En primer lugar, las visiones de los condenados y la intercesión de los muertos le permiten edificar un mundo sobrenatural sin jerarquías sociales (tal como se evidencia en las primeras páginas del diario donde luego de la visión del fraile ocurre la de María Bran, una sierva del convento). En segundo lugar, inserta una inflexión en lo que se conoció como economía de la salvación (Benoist) —la compra de actos de piedad, misas y oraciones por indulgencia para asegurarse la redención luego de la muerte— en tanto intercede igualmente por todos (por la reina de España, un fraile, una monja, y unos sirvientes). Así, mediante su *self-fashioning* como redentora, Úrsula puede representarse activa y transgresiva (Spaulding) y correrse del lugar en que la sumía su posicionamiento como donada y sus contradicciones inherentes (Van Deusen 142). Esto implica un desplazamiento de la experiencia mística meramente individual hacia la generación de una relación dialéctica con la sociedad (Benoist), en donde los seres subalternos importan —incluso hace ingresar al espacio textual a seres oprimidos, esclavos/as y sirvientes, con sus voces, algunos con nombre y apellido: “... disenme de como se agradaba Dios de os pequenitos y umildes, y que en esta casa le agrada[n] Florencia Bravo y Antonia de Christo, que son desechadas y nadie ase caso de ellas. La primera es una mulata chabacana y la otra una negra siega” (de Jesús 188). Finalmente, se erige como modelo de virtud a partir de sus mortificaciones, de allí la profusión de visiones infernales con sus castigos y torturas (representadas con fuego, pozos, demonios y padecimientos) que le permiten enfatizar una concepción de la salvación ligada al sacrificio y al trabajo que la singulariza de entre los miembros del convento.

En cambio, la monja chilena oscila entre su viveza —en una instancia que con tintes eróticos muestra su recurrente gesto de *quid pro quo*, en donde el habla le solicita que

se quite el tocado frente a él y ella acepta hacerlo solo si él perdona a todas las almas— y una imagen más sacrificial en donde pide sufrir todos los tormentos de los condenados e ir al infierno a cambio de salvar a la humanidad. No obstante, a diferencia de la donada peruana, su papel como intercesora vira hacia lo discursivo, al punto de intentar convencer a Cristo de perdonar a todas las almas condenadas apelando a una inversión de papeles totalmente inaudita: “Envía tus ángeles que echen los demonios destas partes, ... más quiero de ti y lo has de haser por mi; pues, si yo fuera dios, qué cosas no hisiera por vos ... ¡Ay!, si yo fuera dios por media hora” (Suárez 205).

Además, su profusión verbal (que la vinculará a la predicación) fisura claramente la asociación de la experiencia mística con la infabilidad y con el acto más que con la palabra (Albert), alejándola del silencio modélico destinado a la mujer. En la *Relación autobiográfica*, la figura de intercesora es una más de sus tantas máscaras en donde el lenguaje cobra un papel fundamental que le permite laxar los límites de su rol como mujer en la Iglesia, siempre amparándose en la autoridad que le da la experiencia visionaria: “[Dios] puede a los más claros ingenios dejar sin vista, y darla a una vil hormiga, como cada día lo está hasiendo, y lo dice su Evangelio, que se revela a los pequeños, repudiando a los savios” (Suárez 135). La asociación del contacto directo con la divinidad con el tópico de la inferioridad, “vil hormiga”, evidencia la situación paradójica y compleja de su enunciación y autoridad: Úrsula exalta el valor de la experiencia mística y se sitúa al mismo nivel que los varones religiosos como San Pablo (a quien nombra repetidas veces y a quien, por mediación del habla, quedará igualada), de allí que “los más claros ingenios dejar sin vista” refiera al episodio de su conversión. Esto le permitirá, además, prescindir del sacerdote como intermediario de Dios en la tierra, pero siempre desde una retórica de la inferioridad.

Estas textualidades exhiben enunciaciones problemáticas en las que la capacidad de ejercer autoridad debe ser pensada como un acto social y cultural, moldeado por el género y por prácticas que incluyen a las emociones (Broomhall). Estas últimas inciden así en el modo en que se edifica la autoridad, produciendo formas alternativas a los ejercicios convencionales de la misma. No es posible pensar su construcción y negociación sin las inflexiones que el temor y el miedo insertan en estos relatos. Específicamente, miedo de ser engañadas por el demonio (consecuencia de la visión eclesiástica de la mujer y más aún de la mulata), por ende, a la Inquisición, de allí que expresen sus dudas en torno a las visiones.

Úrsula Suárez frente a cada hecho problemático instala la vacilación. En un momento dirá: “... en lo dicho puede vuestra paternidad tener conosimiento si es espíritu bueno o malo, quédese lo demás al tiempo, que yo no quiero ser autor de ello, y si

mi espíritu es verdadero, descúbralo Dios a su tiempo” (Suárez 154). Aquí directamente Úrsula reniega de la autoría (con ese mismo gesto de la donada peruana de distanciarse de lo dicho utilizando las voces de difuntos y santos), frente a las consecuencias que pueden surgir de ser su vida considerada heterodoxa. Este temor es incluso atisbado como sexualmente diferenciado: “Señor mío, ¿por qué cuando usas de tus misericordias con las mujeres, anda la Inquisición conosiendo de ellas?” (Suárez 252), de allí que también con claridad afirme que “las mujeres, ya se sabe, no tienen más defensa que la lengua” (144). Esta defensa es al fin y al cabo la escritura aquí representada como un acto sumamente doloroso y casi imposible de llevar a cabo. Si, como indica Ferreccio Podestá, “el más pecaminoso deliquio de Úrsula fue su prurito por escribir ... escribió misivas a destajo para medio mundo, al extremo de que se le aconseja que no lo haga” (Ferreccio Podestá ctd. en Suárez 14): la imagen de la escritura como generadora de un padecimiento extremo pareciera, entonces, ser un disfraz que nos indica cómo la mujer, para no levantar sospechas, solo puede escribir manifestando dolor.

Es interesante destacar que Úrsula de Jesús no realiza una asociación entre escritura, dolor y temor, lo que quizás también se corresponda con la ausencia de la figura del confesor. Van Deusen se pregunta qué tan estrechamente fueron monitoreados sus escritos en tanto parte del contenido hubiera sido, en realidad, considerado herético: “¿Podemos acaso asumir que como Úrsula era una donada, sus confesores no tomaron sus escritos en serio?” (151). No obstante, Úrsula recurrentemente reniega de sus experiencias sobrenaturales y menciona el tormento que le genera la posibilidad de ser engañada por el demonio tanto cuando sus visiones muestran a frailes o monjas penando en el purgatorio (lo que evidencia la presencia de pecadores dentro de la institución eclesíástica), e incluso cuando estas son agradables: “... desia yo entre mi: ‘¿En el enemigo me abia de desir cosas tan buenas?’. Por otra parte bolbiame a Dios y desiale: ‘¿Como creere que me ablays bos, Señor? Dios mio, siendo yo una nada sin provecho, no permitays que tenga yo ylusiones del demonio’” (183). Aquí, la duda se aúna con su preocupación constante de falta de merecimiento que es, a su vez, un tópico recurrente en el *Diario*. Tanto las dudas y los tormentos que las visiones traen aparejadas, como las visiones mismas, están atravesadas por la preocupación en torno a la salvación de las almas, o bien como expresa Rodríguez de la Flor (369), por una “ética de la angustia”, una pedagogía del miedo y del pavor intensificada por su condición de donada, que achaca al cuerpo su ser sujeto extremo de pecado y lo inscribe como blanco de castigo, lo que da paso a sus prácticas mortificadoras. Estas prácticas apenas aparecen referidas en el texto, pero están detalladas en la biografía que hizo su confesor, en donde la donada además de azotarse antes de acostarse y levantarse, llevaba un cilicio (mencionado en el *Diario*), vestía una

corona de espinas escondida debajo de su cabello, apretadores con puntas de hierro en brazos y cintura; y en la espalda una cruz erizada de púas (Van Deusen).

Paralelamente, hallo en estos escritos una zona en donde la duda está asociada a la presencia del diablo (con el miedo de una posible herejía como trasfondo). Los encuentros con este constituyen también una instancia de autofiguración, en tanto el *self-fashioning* se realiza en relación con la percepción de una otredad amenazante (Greenblat), que en el caso de estas monjas era tanto la bruja y la hereje, como el demonio y el confesor (tal como lo muestra con claridad la *Relación autobiográfica* de Úrsula Suárez). En este punto, McKnight indica que, “When a *vida* writer shows herself to be engaged with the Devil in an antagonistic relationship, she incorporates orthodoxy into her text. ... she fits her self-portrait into that of a weak woman facing temptation. Her encounter with the Devil can show either a sinful former self, from which the writer distances her present self, or a strength born of virtue in her present triumphs” (44). Esto constituye también una instancia de construcción de la autoridad.

Deseo destacar que en estos encuentros las representaciones del diablo y sus *self-fashionings* adquieren en cada autora tintes disímiles. Los enfrentamientos con el demonio que retrata Úrsula Suárez son variados, si bien este aparece a menudo ante la sospecha de que pueda ser autor de sus visiones o de las voces que oye. Es representado con distintas figuras: corporizado en su confesor, como un loro negro (al que ella persigue con un látigo) y como una serpiente (a la que desgarrar con los dientes llenándose de sangre). Su autorrepresentación frente a este continúa con la línea de transgresión que ella plantea a lo largo del texto, y lejos de adoptar una posición pasiva o débil, o de parsimonia (como la imagen de la virgen Inmaculada pisando a la serpiente), lo enfrenta con fiereza, lo regaña y se muestra como vencedora: “Voy con mi monjío, que al diablo por ése lo he vencido” (Suárez 136). Es interesante destacar que, en su niñez, aparece figurado como un negro (esta racialización se encuentra en Santa Teresa y se inscribe en la tradición medieval que asociaba al negro con el pecado), al punto que dice haberlo confundido con un sirviente de su casa.

Contrariamente, en Úrsula de Jesús el diablo no está asociado con la figura del negro y aparece representado en las visiones infernales torturando la carne (lo cual recuerda la mortificación de los sentidos), pero también presente en los actos de Úrsula en el mundo terrenal y doméstico, cuando se corre levemente del lugar de mansedumbre, servicialidad y humildad. En una ocasión, interviene en un altercado en la cocina y le da indicaciones a una de sus compañeras que a causa de eso se ofende. El habla le indica “aquello fue el demonio, porque fue murmurasion Conos[e] de [=que] lo que abeys de aser es desirselo a ella con buen modo y con buenas palabras, de suerte que no se

enoje” (de Jesús 184) y la incita a callar. Lo mismo ocurre cuando regaña a otras compañeras por no haber apagado el carbón. Incluso ella misma interpreta que la voz que oye es el demonio cuando le dicen que su camino era muy trabajoso y que dejara de ayunar.

La comparación de ambos textos nos permite evidenciar cómo los tópicos propios de las *vidas* de monjas, las representaciones del mundo sobrenatural y la apropiación del discurso místico están permeadas y atravesadas por las subjetividades de estas autoras. Schlauf y Arenal en su artículo afirman que “Nun writers, like other religious authors, personalized divinities, words, and images, in opposition to the tendency of theologians and scholars toward abstraction” (“Stratagems” 34). De esta manera, Úrsula Suárez y Úrsula de Jesús, mediante un juego de voces, problematizan y cuestionan el lugar que tenían dentro de la esfera eclesiástica, desafiando así la conducta esperada para la mujer.

A su vez, estas religiosas visionarias trascienden la figura de la mística que se entrega a las experiencias visionarias con sus gozos y sus tormentos que “devuelven al sujeto a una nuda vida, donde ... ni hay pertenencia, ni hay historia, ni trascurso, y donde todo se envuelve en un vértigo aspirante, profundamente estéril y desconsolador” (Rodríguez de la Flor 31). En tanto, las reinsertan en sus discursos para hacerlas hablar no solo de sí mismas, sino de las tecnologías de género que las constituían como sujetos dentro de la sociedad colonial. Además, estos sujetos femeninos se piensan desde una modulación propia del poder y la resistencia implicada en la lucha por la palabra pública, en Úrsula Suárez, y por la de los oprimidos, en Úrsula de Jesús desde su posicionamiento doblemente subalterno.

## BIBLIOGRAFÍA

- Albert, Jean-Pierre. “L’écriture des mystiques: affirmation ou effacement du sujet?”. *Scrittura di donne. Un sguardo europeo*, Protagon Editori Toscani, 1999, pp.23-32.
- Álvarez-Ogbesor, Jacqueline. “Transgresión e inversión en el discurso colonial el sujeto colonial negro en el diario espiritual de la mística afroperuana Úrsula de Jesús (Perú, siglo XVII)”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIV, núm. 262, 2018, pp. 103-117.
- Arenal, Electra y Stacey Schlauf. “Stratagems of the Strong, Stratagems of the Weak: Autobiographical Prose of the Seventeenth-Century Hispanic Convent”. *Women’s Literature*, vol. 9, núm. 1, University of Tulsa, 1990, pp. 25-42.
- . *Untold sisters. Hispanic Nuns in their own Works*. University of New Mexico Press, 1989.
- Benoist, Valerie. El “blaqueamiento” de dos escogidas negras de Dios: Sor Esperanza la negra, de Puebla y Sor Teresa la negrita, de Salamanca. *Afro-Hispanic Review*, vol. 33, núm. 2, 2014, pp. 23-40.
- . “From Sister Ursula de Jesús’ Colonial Imagined Community to Modern Day Communities She Has Inspired”. *A Journal on Social History and Literature in Latin America*, vol. 14, núm. 2, 2017, pp. 238-262.
- Broomhall, Susan. Introduction. *Authority, Gender and Emotions in Late Medieval and Early Modern England*, Springer, 2015.
- De Jesús, Úrsula. “Diario espiritual de la venerable Úrsula de Jesús, escrita por ella misma”. *Las almas del purgatorio: El diario espiritual y vida anónima de Úrsula de Jesús, una mística negra del siglo XVII*, edición e introducción de Nancy Van Deusen, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012, pp. 163-303.
- De Lauretis, Teresa. “La tecnología del género”. *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* Macmillan Press, 1989, pp. 1-30.
- Douglas Cope “Race and Class in Colonial Mexico City, 1521-1660”. *The Limits of Racial Domination. Plebeian Society in Colonial Mexico City, 1660-1720*, University of Wisconsin Press, 1994, pp. 9-26.
- Ferreccio Podestá, Mario. Prólogo. *Relación autobiográfica* por Úrsula Suárez, Biblioteca Nacional Universidad de Concepción, 1984, pp. 9-31.
- Ferrús Antón, Beatriz. *Heredar la palabra: vida, escritura y cuerpo en América Latina*. Tesis doctoral, Universitat de Valencia, 2005.

- ."Sor Teresa Juliana de Santo Domingo, Chicaba o escribir en la piel del otro". *Cuadernos dieciochistas*, núm. 9, 2008, pp. 181-192.
- . "Yo-cuerpo y escritura de vida. (para una tecnología de la corporalidad femenina en los siglos XVI y XVII)". *Quadernos de Filología. Estudis litearris*, vol. IX, 2004, pp. 67-77.
- Foucault, Michel. "La vida de los hombres infames". *La vida de los hombres infames*, traducido por Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría, Altamira, 1996. pp. 79-90.
- Gómez, Alejandro. "El estigma africano en los mundos hispano-atlánticos (siglos XVI al XIX)". *Revista de História*, num. 153, diciembre, 2005, pp. 139-179.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-fashioning. From More to Shakespeare*. The University of Chicago Press, 1980.
- Lewandowska, Julia. "Autoría, profetismo y agencia religiosa femenina: una aproximación al caso de María de Jesús de Ágreda". *Voces conventuales: escritura y autoría femeninas en Hispanoamérica (siglos XVII-XVIII)*. *Cuadernos de América sin nombre*, núm. 43, 2019, pp. 49-93.
- Lugones, María. "Colonialidad y género". *Tábula Rasa*, núm. 9, julio-diciembre, 2008, pp. 73-101.
- McKnight, Kathryn. *The Mystic of Tunja: The writings of Madre Castillo*. University of Massachusetts Press, 1997.
- Myers, Kathleen. "Miraba las cosas que decía: Convent Writing, Picaresque Tales, and the Relación autobiográfica by Ursula Suárez (1666, 1749)". *Romance Quarterly*, vol 40, núm. 3, 1993, pp.156-172.
- O'Toole, Rachel Sarah "Introduction". *Bound Lives. Africans, Indians and the Making of Race in Colonial Peru*, University of Pittsburgh Press, 2012, pp. 1-16.
- Quispe Agnoli, Rocío. "Escritura femenina en los conventos coloniales. Control y subversión". *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX*, tomo I, coordinado por Luis Campuzano, Casa de las Américas, 1997, pp. 161-168.
- . "Espiritualidad colonial y control de la escritura en la *Relación autobiográfica (1650-1730)* de Úrsula Suárez". *Anales de Literatura Chilena*, núm. 2, diciembre, 2001, pp. 35-50.
- Restrepo, Eduardo. "Raza/etnicidad". *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, coordinado por Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, Siglo XXI, 2009, pp. 245-249.
- Rodríguez de la Flor, Fernando. *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico*. Cátedra, 2002.

- Rubial García, Antonio y Doris Bienko. "Introducción". *Cuerpo y religión en el México Barroco*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2011, pp. 5-13.
- Schwaller, Robert. *Géneros de Gente in Early Colonial Mexico*. University of Oklahoma Press, 2016.
- Socolow, Susan. *Las mujeres en la América Latina colonial*. Prometeo libros, 2016.
- Spaulding, Rachel. "The Word and The Flesh: The Transformation of Female Slave Subject to Mystic Agent through Performance in the Texts of Úrsula de Jesús, Theresa (Chicaba) de Santo Domingo de Rosa Maria Egipcíaca". Tesis doctoral, University of New Mexico, 2015, [https://digitalrepository.unm.edu/span\\_etds/32](https://digitalrepository.unm.edu/span_etds/32).
- Suárez, Úrsula. "Relación de las singulares misericordias que ha usado el Señor con una religiosa, indigna esposa suya, previniéndole siempre para que sólo amase a tan Divino Esposo y apartase su amor de las criaturas; mandada a escribir por su confesor y padre espiritual". Relación autobiográfica, prólogo y edición crítica de Mario Ferreccio Podestá, y estudio preliminar de Armando de Ramón, Biblioteca Nacional Universidad de Concepción, 1984, pp. 87-259.
- Valdés, Adriana. "Escritura de monjas durante la colonia: el caso de Úrsula Suárez en Chile". *Mapocho*, núm. 31, Biblioteca Nacional, 1992, pp. 149-166.
- Van Deusen, Nancy. *Las almas del purgatorio: El diario espiritual y vida anónima de Úrsula de Jesús, una mística negra del siglo XVII*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.

**Barrero Fajardo, Mario. *Viaje a la “tierra caliente” de Álvaro Mutis.* Universidad de los Andes, 2020, 202 pp.**

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202213.27.08>

TANIA GANITSKY  
Pontificia Universidad Javeriana

Barrero ha estudiado la obra de Mutis desde mediados de los noventa. En la introducción rastrea, con gratitud y franqueza, los caminos que llevaron a esta publicación. Empezar un libro que transforma un capítulo de una tesis doctoral con un tono personal es el primer gran acierto por dos razones principales. Primero, porque al presentar los ciclos de la escritura de Mutis en relación con sus propios procesos de aprendizaje en los estudios literarios, se transmite la idea de que la academia está compuesta por seres humanos pensantes y sintientes, y que sus investigaciones dialogan y marcan sus vidas, paso a paso. En esta misma línea, la introducción captura al lector con la idea de que un investigador-lector no es más que una persona que se ha visto interpelada por una obra y se ha entregado a su llamado —lo mismo que le podría pasar a una bióloga con una especie; a una artista plástica con una idea o técnica, etcétera—. Segundo, al nombrar a las personas que guiaron sus investigaciones a lo largo de las últimas tres décadas (como Piedad Bonnett, Montserrat Ordóñez y Carmen Ruíz Barrionuevo), reconoce el carácter colectivo y dialógico del pensamiento, y crea un mapa de académicas que han contribuido a los estudios críticos de la obra de Álvaro Mutis.

Pero esta sección también tiene una función práctica: introducir la obra de Mutis, el problema puntual que desarrollará el libro y su estructura. Se anuncian dos objetivos: ahondar en el desencanto de Mutis con el mundo contemporáneo y, después, en la “tierra caliente”, un espacio literario creado y experimentado como un punto de fuga frente al desencanto. Estos se desarrollan en los capítulos siguientes: “El malestar mutisiano con el mundo contemporáneo” y “Viaje al corazón de la ‘tierra caliente’ mutisiana”.

El tono íntimo con el que inicia el libro no se mantiene en los capítulos posteriores, quizás porque durante años se insistió en la pretensión imposible de la objetividad en los textos académicos. No obstante, debido a su dedicación a este autor, a su conocimiento de la vida y obra de Mutis, así como de la bibliografía secundaria, estos capítulos se leen de manera fluida; las citas y referencias se articulan de una manera muy orgánica y poco forzada, y gracias a esto sentimos que entramos poco a poco en una conversación.

En “El malestar mutisiano con el mundo contemporáneo” Barrero analiza y expone la sensación de “descolocación” de Mutis “ante la pérdida de sentido de la sociedad contemporánea” (Mutis ctd. en Barrero 36), con el fin de conectar la figura del autor con su

heterónimo: Maqroll el Gaviero. Un personaje creado, según Barrero, para solventar el desajuste entre el autor y su tiempo gracias a la posibilidad que tiene un gaviero para ver el devenir de una manera distinta y privilegiada en comparación con el resto de los miembros de la tripulación. Algunos elementos de la modernidad que el autor identifica con los elementos criticados por Mutis son: el concepto del intelectual, la transformación de individuos en trabajadores alienados y compradores modélicos, la democracia y la pérdida del destino en la lucha por sobrevivir. “Defendía unos postulados ideológicos imposibles de concretar en el momento histórico que estaba viviendo” (45), como la monarquía. Estos postulados están atravesados por la nostalgia de un pasado en el que, según Mutis y Maqroll, había lugar para el amor, el misterio y la gracia. En esta visión hay un pensamiento idealista y reaccionario. Aunque Barrero no juzga las ideas de Mutis, algunas veces incluye citas pertinentes de figuras literarias o académicas que cuestionaron o criticaron sus posturas más problemáticas. Es importante poder volver sobre el canon de la poesía colombiana con una mirada crítica sobre los principios y valores detrás de sus grandes obras y escritores. Este estudio es una contribución enorme para quienes quieran justamente abordar estas preguntas.

El siguiente capítulo responde al planteamiento del malestar de Mutis frente a la sociedad contemporánea, y también a las violencias en Colombia, con la lectura y reinención del paisaje de su infancia. “Viaje al corazón de la ‘tierra caliente’ mutisiana” es un capítulo bellissimo que le tiende una mano invisible a *Morada al sur* de Aurelio Arturo: la relación de Mutis con este paisaje es vista bajo la luz de la infancia, del retorno a la tierra de nunca jamás; un viaje que solo es posible cuando se combina la escritura con la memoria, la imaginación y los afectos. Sin embargo, antes de situarnos en este “paisaje total”, Barrero nos invita a recorrer las representaciones mutisianas de las tierras bajas y altas del trópico americano y la cordillera andina para poder apreciar mejor la tierra media, la “tierra caliente”.

Con relación a las tierras bajas hay, de acuerdo con las lecturas que hace Barrero de distintas obras de Mutis como *Empresas y tribulaciones* o *Ilona llega con la lluvia*, un intento por desexotizar las representaciones literarias de la selva —un esfuerzo próximo al de José Eustasio Rivera en *La vorágine*—. En lugar de ser el espacio de la diversidad y la vida, la selva es representada por Mutis como “el corazón de las tinieblas”, un escenario para poner en escena un terror delirante y la colonialidad del poder. En cambio, la tierra alta es un escenario clemente “con olor a monte y cantos de aves”, al que Maqroll y Mutis adscriben su origen. Esta es la razón por la que termina por transformarse en un punto de partida, un puerto de embarque, una ausencia. No obstante, esta tierra tampoco es ideal. Barrero recorre la complejidad de las tierras altas del universo mutisiano en obras como *Un bel morir* y *La nieve del almirante*.

Aunque el enfoque de Barrero está centrado en enlazar a la figura de Mutis con la del gaviero para entender lo que significa la “tierra caliente” en su obra, este capítulo también nos permite abordar la obra de Mutis con un enfoque ecológico. Un fragmento de *Ilona llega con la lluvia* citado por Barrero para pensar la diferencia entre la naturaleza y el paisaje nos permite vislumbrar que hay un gran potencial para estudiar a Mutis desde una rama de los estudios literarios que cada vez cobra más fuerza: la ecocrítica, “Esto del clima es un asunto puramente personal. No hay climas fríos o calientes, malos, saludables o dañinos. Son las personas las que se encargan de crear la fantasía en su imaginación y la llaman clima” (Mutis ctd. en Barrero 94) De hecho, para Barrero es muy importante conectar las representaciones de la naturaleza en la literatura de Mutis (que pasan por la imaginación y los afectos) con la realidad de los entornos naturales. Es solo cuando comprendemos esto que el libro nos deja andar libremente por el paisaje prometido: la “tierra caliente”.

Con el rigor de alguien que ha estudiado a un autor por más de tres décadas, Barrero entreteje sus conocimientos de distintas áreas y épocas de la vida y obra de Mutis para exponer por qué la “tierra caliente” es un “paisaje total” en donde lo afectivo (auto-referencial o biográfico) y lo imaginario (literario) se confunden. El autor desarrolla su argumento en diálogo con apartes de las obras de Mutis que ocurren en esta tierra media, con relatos biográficos de su infancia (material tomado de entrevistas y discursos) y fuentes secundarias. *La mansión de Araucaíma* y *Amirbar* son dos obras relevantes en este momento del texto. Aunque en principio la “tierra caliente” se presenta como un espacio creado para fugarse poéticamente de la sociedad contemporánea, tal como las tierras altas, tampoco debe ser entendida como un paraíso perdido, idílico y estático. “Gótico tropical” es el calificativo inolvidable con que Mutis eligió nombrar la combinación de lo bello y lo terrible en ese espacio literario.

El recorrido a través de la obra de Álvaro Mutis que propone este libro es un gran aporte a los estudios críticos del autor. También es una invitación, más que necesaria, a abordar la poesía colombiana desde lo multi e interdisciplinario. Barrero nos muestra que la obra de Mutis también se introduce en y puede leerse desde campos como la ecología, la economía, la historia, la ciencia política y la psicología además de la estética y los estudios literarios. La posibilidad de releer y conectar un corpus literario con nuevos campos de conocimiento y circuitos de sentido promete la vigencia y relevancia de un autor en el presente y en el porvenir, una promesa pronunciada y abierta, sin duda, en este estudio.

**Uriarte, Javier. *The Desertmakers. Travel, War, and the State in Latin America*. Routledge, 2020, 324 pp.**

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis202213.27.09>

MARIANA MORAES  
Universidad de Montevideo, Uruguay

A contrapelo de la centralidad que ha tenido en las historiografías nacionales de América Latina, en el ámbito de los estudios literarios y la crítica cultural la guerra no ha suscitado un interés especial ni sostenido. Si se reconoce la naturaleza discursiva del fenómeno —aspecto fundamental para su instalación, expansión y performatividad política y emocional— y su calado en el imaginario y la memoria de los pueblos, la opacidad de los conflictos bélicos para las indagaciones en torno al lenguaje y las representaciones resulta, cuando menos, llamativa. A la luz de esto, la presente obra de Javier Uriarte, académico uruguayo radicado en Estados Unidos, constituye una afortunada excepción. El estudio aborda el fenómeno de la guerra en América Latina a través del análisis de los escritos de viaje de Richard Burton, William Henry Hudson, Francisco Moreno y Euclides da Cunha, por Paraguay, Uruguay, Argentina y Brasil, respectivamente, entre 1864 y 1902.

Uno de los puntos más sugerentes que hay que reconocerle a este título publicado en la colección Routledge Research in Travel Writing, serie que en los últimos años ha dado a conocer estudios de gran interés para la historia y la cultura del viaje, se encuentra, sin duda, en el recorte de un objeto de estudio ubicado en la junción de dos universos temáticos desafiantes y de gran amplitud como lo son el viaje y la guerra. A esto cabría sumar el empleo de un enfoque interdisciplinario Historia-Literatura, aportes de la teoría posestructuralista, los estudios poscoloniales y la geocrítica. El lector podrá apreciar, asimismo, un estilo erudito, agudo y bien documentado, y una edición atractiva, que incorpora figuras, mapas y un índice de nombres.

La Introducción de *The Desertmakers* postula, como marco de lectura de las obras analizadas, una revisión de las bases de la consolidación de los Estados nacionales en América Latina. Un brazo destacado de ese proceso fue el fortalecimiento de aparatos institucionales militarizados ancilares a la voluntad fundacional, monopolizadora y modernizadora del Estado. La principal tarea de los ejércitos y las guerras habría sido entonces la de desertificar, esto es, generar una situación de *tabula rasa*, producir lugares de vacío, de soledad, donde instalar un nuevo orden. La discusión en torno a la potencia espacializadora-desertificadora de la guerra conforma un punto fuerte del ejercicio crítico propuesto por Uriarte y otorga unidad a las cuatro secciones que conforman su desarrollo. En estas, la noción y la imagen del desierto alimentan las reflexiones más

iluminadoras, que van desde el repaso de las fijaciones semánticas del término, el análisis de su versatilidad en combinaciones con otros elementos de la imaginación espacial (como las ruinas) y el comentario de dimensiones intertextuales.

El primer capítulo se enfoca en los discursos geográficos y cartográficos producidos en torno al Paraguay a partir de la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870). Ampliamente reconocida por la historiografía como la más oprobiosa de las que tuvieron lugar en el Cono Sur, con un exterminio de casi el setenta por ciento de la población local (42) a manos de los ejércitos de Brasil, Argentina y Uruguay, la guerra del Paraguay despertó el interés de Richard Burton, explorador inglés, orientalista y admirador de Sarmiento. Su obra *Letters from the Battle-Fields of Paraguay* (1870) dialoga con relatos preexistentes sobre el Paraguay y la guerra, y recoge los efectos de esta en el paisaje. Tras la visita a los frentes de batalla Burton da cuenta de un mundo en ruinas, representación que, según explica Uriarte, se acomoda a las descripciones de la nación paraguaya como desierto, lugar de barbarie o fortaleza natural alejada de la civilización (fijadas incluso con anterioridad al conflicto), que ayudaban a componer el imaginario circulante sobre aquel país en Sudamérica y Europa.

En el segundo capítulo se exploran las relaciones entre la representación del territorio y los pueblos y las dinámicas del imperio informal británico. La novela de William Henry Hudson, escritor en lengua inglesa nacido en Argentina, *The Purple Land* (1885) cuenta la historia de Richard Lamb, un viajero inglés (suerte de *alter ego* del autor) que transita por el Uruguay de la década de 1860, teniendo como trasfondo los enfrentamientos civiles entre blancos y colorados. Al inicio y al final de la novela, el protagonista observa Montevideo desde la prominencia del Cerro. La mirada del nómada imperial que inspecciona desde lo alto el territorio se encuentra atravesada por una ambición nostálgica: el deseo anexionista y no concretado que tuvo la Corona Británica sobre la Banda Oriental. Pero también, en ese gesto se encontrará el desvío al que llegue Lamb tras participar en las revueltas de los orientales. Para Uriarte, la experiencia de la guerra civil, mezclada con el encantamiento que le generan los habitantes y las costumbres del mundo rural al protagonista, subvierte la perspectiva modernizadora del Estado y el cauce de los significados acostumbrados —productivos y comerciales— del viaje, y provoca un desplazamiento identitario (el “acriollamiento” de Lamb), representacional e ideológico que implica “the rejection of the imperial project” (115).

La Conquista del Desierto (1879-85), observada a través de los escritos del explorador y científico argentino Francisco Moreno, constituye el centro del tercer capítulo. Moreno recorrió numerosas veces la Patagonia con una tarea cartográfica y política encomendada por el Gobierno: delimitar fronteras. Entendidas como límites y lugares

de presencia del Estado, las fronteras se volvían necesarias en ese momento tanto para la diferenciación con Chile, como para borrar el arraigo de las comunidades indígenas en ciertas tierras. De este modo, las obras de Moreno *Viajes a la Patagonia austral* (1879) y *Reminiscencias* (1942) resultaron funcionales a una estrategia política: argentinizar un territorio y las identidades que lo habitaban (140), lo que, junto con el coleccionismo de rastros y objetos de los pueblos originarios, fue también aprovechado para la construcción de museos y una nueva narrativa sobre el pasado de la nación moderna. Por todas estas aristas, el caso del explorador argentino resulta de gran interés para pensar el papel de las instituciones científicas en la época, edificadas en el cruce de los intereses de la guerra, los museos y el Estado.

Por último, el cuarto asedio crítico, enfocado en la obra de Euclides da Cunha, resulta medular para el conjunto del estudio, puesto que los escritos del brasileño y la idea-imagen de los hacedores de desiertos se reconocen como un insumo decisivo para la reflexión propuesta por Uriarte. En *Os Sertões* (1902), crónica sobre la Guerra de Canudos (1896-97), el enfrentamiento entre las fuerzas de la República contra una comunidad de insurgentes del nordeste brasileño condena a un territorio alejado del poder central del Estado a la desertificación. Pero a diferencia de otros relatos en los que las descripciones visibilizan el fenómeno, lo aprehenden, en este lo invisibilizan. La dificultad del narrador para distinguir al enemigo y la guerra en el caos del asentamiento liderado por Antonio Conselheiro es analizada en relación con la percepción del desplazamiento y del espacio. Sobre el *sertão* y sus habitantes pesan las notas asociadas con el desierto en el siglo xix latinoamericano: ausencia de ley, otredad radical e impenetrabilidad del territorio. Euclides da Cunha representa esta realidad inviable e incognoscible mediante la continua evocación de imágenes de ruinas, figuración que aúna la idea de destrucción, desorden y pasado, precisamente lo opuesto a donde pretendía encaminarse el Brasil de la modernización.

*The Desertmakers* representa un aporte innovador a los estudios de la literatura de viaje en América Latina tanto por su aproximación a la función de los desplazamientos y operaciones culturales que conforman el fenómeno de la guerra en el siglo xix, como por lo que deja en estado de latencia: pensar la continuidad de esas violencias en instituciones y modelos económicos para los que la representación de los espacios y sus habitantes sigue siendo un territorio en disputa.

## NORMAS PARA LOS AUTORES

---

Se recibirán artículos, reseñas y entrevistas en español y en inglés. Los escritos que se presenten a la convocatoria de la revista no deben estar siendo evaluados por ninguna otra publicación. Solo se recibirán artículos, reseñas y entrevistas a través de la plataforma para presentación y evaluación de contenidos, OJS: <https://gestionrevistas.uniandes.edu.co/index.php/perifrasis/login>. El proceso editorial y la comunicación entre quienes participan en él se llevarán a cabo a través de correos electrónicos.

### **Tiempos y proceso editorial**

Una vez recibidos los artículos y las entrevistas, el Comité Editorial evaluará el cumplimiento básico de los requisitos. Si obtiene el visto bueno del Comité Editorial, el documento pasará a la evaluación por parte de dos pares anónimos y externos a dicho comité. Los resultados de la evaluación se darán a conocer a través de una carta de aceptación, de aceptación con cambios o de rechazo, que será enviada a los autores a través de un correo electrónico.

Si el artículo o la entrevista son aceptados 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 el resultado del proceso a través de correo electrónico. Durante los tiempos de evaluación *Perifrasis* podrá contactar a los autores.

El Comité Editorial determina, a partir del concepto de los evaluadores, si un artículo o entrevista será publicado o no. Así mismo, decidirá qué artículos o entrevistas pueden ser publicados en números futuros. Se reserva de la misma manera la decisión sobre la corrección de estilo en los casos en los que se considere necesario.

### **Artículos aceptados para publicación**

Una vez el documento 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. Los autores de los artículos y entrevistas aceptados para publicación recibirán dos ejemplares de la revista en la que participaron.

Si el autor quiere incluir su artículo o entrevista en otra publicación, debe esperar seis meses a partir de la publicación de *Perifrasis* para hacerlo. El autor debe solicitar una autorización escrita al Comité Editorial y a la editora de la revista, y declarar a *Perifrasis* como la publicación original.

### **Parámetros de presentación de los artículos y reseñas**

La extensión de los artículos y entrevistas debe ser de 5000 a 8000 palabras incluidas las notas al pie, resúmenes, palabras clave y bibliografía. Los cuadros, tablas e imágenes también hacen parte de la extensión del artículo; para el uso de imágenes, el autor debe

cerciorarse de que sus derechos estén vigentes y contar con las autorizaciones de uso pertinentes. Los resúmenes deben precisar el objetivo, la metodología y las conclusiones del artículo. A su vez, las palabras clave deben dar cuenta del autor estudiado, la disciplina, el periodo y la región. No deben usarse frases. Puede usarse como guía el Thesaurus de la Unesco (<http://vocabularies.unesco.org/browser/thesaurus/es/>).

En la primera página del artículo o la entrevista, que debe adjuntarse en formato .doc únicamente, deben aparecer el título en español, inglés y portugués, un resumen en las tres lenguas que no supere las 150 palabras y una lista de ocho palabras clave, igualmente en las tres lenguas. Para asegurar la imparcialidad en la evaluación, el nombre del autor no debe aparecer en ninguna de las páginas del artículo o la entrevista, ni en el nombre del documento. Los datos de contacto (nombre, direcciones, teléfonos fijos y móviles, dirección de correo electrónico), así como los datos de la institución a la que se pertenece deben incluirse en un documento aparte.

Una vez se haya aceptado el artículo el autor debe enviar la versión final y 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). Así mismo, debe indicarse el proyecto de investigación en el cual se inscribe el artículo, si es el caso.

La extensión de las reseñas no debe superar las cuatro cuartillas y debe cumplir con los mismos requisitos de formato que los artículos. Así mismo, los textos reseñados deben tener una fecha de publicación que no supere los cuatro años de antigüedad respecto al número de la revista en el que sería incluida.

*Perífrasis* basa su estilo de edición en la octava versión de la MLA. Debe usarse tanto en artículos como entrevistas y reseñas fuente Times New Roman en 12 puntos, doble espacio y márgenes de una pulgada.

## SUBMISSION GUIDELINES

---

Articles, interviews and reviews will be received in Spanish and English. Papers submitted to the journal's call for papers must not be in current evaluation process by any other publication and will only be received through the site for online manuscript submission and review in OJS: <https://gestionrevistas.uniandes.edu.co/index.php/perifrasis/login>. The editorial process and communication between its actors will take place through e-mail.

### **Timeline and Editorial Process**

Once the papers are received, the Editorial Board will evaluate their basic compliance with the editorial requirements of *Perifrasis*. If approved by this committee, the document will be sent for double-blind, external peer review. 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 a manuscript 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. During reviewing the review period, *Perifrasis* may contact the authors.

The Editorial Board will determine, based on the result of the peer review, whether an article, interview or review will be published or not, as well as which articles can be published in future issues. The Editorial Board reserves the right to decide on copyediting when it deems it necessary.

### **Papers Accepted for Publication**

Once the paper 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. Authors of accepted articles and interviews will receive two copies of the journal where their article appears.

If the author would like to include the article or interview in a different publication, he or she must wait at least six months from the publication date of *Perifrasis* to do so. The author must request written authorization from the Editorial Board and the journal editor, and declare *Perifrasis* as the original publication.

### **Papers Presentation Parameters**

Articles and interviews length must be between 5000 and 8000 words, including footnotes, abstracts, keywords and the list of works cited. Charts, tables, and images are also part of an article's length; in order to use them, the author must make sure all copyright issues have been cleared. Abstracts must clear the thesis, methodology and conclusions

of the article. The keywords must address the author, discipline, period, and regions. Do not use phrases. The Unesco Thesaurus can serve as a guide: <http://vocabularies.unesco.org/browser/thesaurus/es/>.

On its first page, the articles and interviews must include an abstract in English, Spanish and Portuguese no longer than 150 words, and eight keywords. In order to ensure impartiality in the evaluation, the author's name must not appear in any of the paper's pages. The author's contact information (name, address, phone numbers, e-mail address, etc.) and academic affiliation must be included at the login process in ScholarOne. Once a paper is accepted, the author must send by e-mail his or her updated CV (degrees, current position, institutional affiliation, a list of all publications in books and journals for the last three years), and the research project from which the article derives.

Review length must not exceed 4 pages, and reviews must comply with the same editorial requirements as articles. Moreover, reviewed texts must not exceed four years of antiquity in relation with the issue's projected date of publication.

*Perífrasis* bases its editing style on the eighth edition of the *MLA Handbook for Writers of Research Papers* and all articles must comply with the previous rules and the Times New Roman 12-point font, double-spaced, with one-inch margins format.

## 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 N°18A-12, oficina N°d. 202 y el teléfono de contacto es: 3394949, ext. 4783. Su dirección electrónica es: <https://revistaperifrasis.uniandes.edu.co/>, el correo electrónico: [revistaperifrasis@uniandes.edu.co](mailto:revistaperifrasis@uniandes.edu.co) y su estructura la siguiente: un editor, un coordinador editorial, un comité editorial y un comité científico que garantizan la calidad y pertinencia de los contenidos de la revista.

Publica, en su versión impresa y en su versión digital de acceso abierto, artículos de investigación, entrevistas y reseñas en español y en inglés. Desde 2022 la revista tiene una periodicidad cuatrimestral (enero-abril, mayo-agosto y septiembre-diciembre), se publica al inicio de cada uno de estos periodos y es financiada por el Departamento de Humanidades y Literatura.

### **Responsabilidades del autor**

Los autores deben firmar la *Declaración de responsabilidad*, en la que asumen la responsabilidad por el contenido del documento y declaran que sus manuscritos 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.

Los manuscritos que se presenten a la convocatoria de la revista no deben estar siendo evaluados por ninguna otra publicación y solo se recibirán en las fechas establecidas por la revista para la recepción de los artículos. Estos deben cumplir con las normas de edición que se presentan en español e inglés en la sección Normas de su página web y en la versión impresa de la revista.

Si el documento es aceptado y se solicitan cambios, los autores tienen un plazo de dos semanas para trabajar sobre los mismos. Una vez el manuscrito 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.

En caso de que el autor encuentre inexactitudes o errores en su manuscrito después de haber sido publicado, debe retractarse públicamente. De no hacerlo, la revista retractará el manuscrito y hará pública esta información.

Si el autor quiere incluir su artículo en otra publicación, debe esperar seis meses a partir de la publicación en *Perífrasis* para hacerlo. El autor debe solicitar

una autorización escrita al Comité Editorial y a la editora de la revista, y declarar a *Perífrasis* como la publicación original.

### **Responsabilidades editoriales, revisión por pares y responsabilidad de los evaluadores**

Recibidos los artículos y entrevistas, el Comité Editorial evaluará el cumplimiento básico de los requisitos editoriales de *Perífrasis* y los someterá a una herramienta de detección de plagio. Si se detecta plagio parcial o total, el manuscrito no se envía a la evaluación por pares y se le hace saber al autor el motivo de rechazo. Obtenido el visto bueno del Comité Editorial, el documento pasará a la evaluación por parte de dos pares anónimos y externos a dicho comité, quienes declaran, en el formulario de evaluación, que no existe ningún conflicto de interés que les impida realizar la evaluación.

Los resultados de la evaluación se darán a conocer en las fechas establecidas en la convocatoria. Una carta de aceptación, de aceptación con cambios o de rechazo será enviada a los autores a través de un 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 el resultado del proceso a través de correo electrónico. Durante los tiempos de evaluación *Perífrasis* podrá contactar a los autores.

El Comité Editorial determina, a partir del concepto de los evaluadores, si un artículo será publicado o no. Así mismo 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 en los que se considere necesario.

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.

## ETHICAL GUIDELINES

---

*Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* is the journal published by the Department of Humanities and Literature at Universidad de los Andes, located at Carrera 1 N°18A-12 of. N°d. 202, telephone number: (571) 3 39 49 49, ext. 4783. *Perífrasis's* web site is: <https://revistaperifrasis.uniandes.edu.co/>, and its e-mail address: [revistaperifrasis@uniandes.edu.co](mailto: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.

Both in its printed and digital (open access) versions, *Perífrasis* publishes research articles and reviews in Spanish and English. Since 2022 the journal is published triannually (January-April, May-August and September-December) and is released at the beginning of each period.

### **Author Responsibilities**

Authors 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.

Articles submitted to the journal's call for papers must not be under evaluation by any other publication and will only be received in digital format within the timeline set by the journal. These must meet the Submission Guidelines criteria, which can be accessed, in English and Spanish, in the web site and 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 both the printed and the digital version of the journal. In it, the author must specify the article authorship and that the article respects the intellectual property rights of third parties.

In case the author finds inaccuracies or errors in his or her article after it has been published, he or she must publicly retract. Otherwise, *Perífrasis* will retract the article and will make public this information.

If the author would like to include the article in a different publication, he or she must wait at least six months from the publication date of *Perífrasis* to do so. The author must request written authorization from the Editorial Borad and the journal editor, and declare *Perífrasis* as the original publication.

**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 *Perifrasis* and will submit them to a plagiarism check. If partial or total plagiarism is detected, the article is not sent for evaluation and the author will be notified with the rejection reason. Once approved by this committee, the document will be sent for double-blind, external peer review. In the review form, reviewers must declare that they have no conflict of interest with the evaluation.

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. During reviewing the review period, *Perifrasis* may contact the authors.

The Editorial Board will determine, based on the result of the peer review, whether an article will be published or not, as well as which articles can be published in future issues. The Editorial Board reserves the right to decide on copyediting when it deems it necessary.

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

## SUSCRIPCIONES

---

*Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica* publica tres 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 escribanos a: [revistaperifrasis@uniandes.edu.co](mailto:revistaperifrasis@uniandes.edu.co)

# ÍNDICE PERIÓDICO POR VOLUMEN

---

## NÚMERO 25

### Artículos

- Misión, poder y desencanto: la “Carta al Emperador Carlos V” de fray Toribio de Benavente Motolinía (1555)  
MARÍA INÉS ALDAO. *UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA-CONICET, ARGENTINA* 13
- Vivir y morir en la gran aldea: *Ralph Herne* (1888), la novela porteña de W. H. Hudson  
EVA LENCINA. *UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, ARGENTINA* 28
- La improbable poesía pura y un sarampión marxista: Gilberto Owen y la Revolución  
LUIS LÓPEZ SOTO. *UNIVERSIDAD DE SONORA, MÉXICO* 46
- Leer sobre una Minerva: “Filial” de Elvio Gandolfo  
MARINA MAGGI. *UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO, ARGENTINA* 64
- Brujas, exorcistas y posesas. Terror, policial y complot en Leonardo Oyola y Nicolás Correa  
LUCÍA FEUILLET. *CONICET, ARGENTINA* 78
- Poesía en ritmo de carnaval y calipso: “Sunris”, de Grace Nichols  
AZUCENA GALETTINI. *UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA-CONICET, ARGENTINA* 96
- Superando la patografía. La honestidad del relato no fiable en tres historias gráficas sobre salud mental  
MERCÈ PICORNELL. *UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARES, ESPAÑA* 115
- Dossier. “Correspondencias del malestar. Cartas, diarios y memorias en emergencia”. Correspondencias malsanas** 136
- Palafox contra los jesuitas: masculinidad y escándalo epistolar en la Nueva España  
STEPHANIE KIRK. *WASHINGTON UNIVERSITY IN ST. LOUIS, ESTADOS UNIDOS* 141
- Traducciones lapidarias: Guillermo Valencia y Bernardo Arias Trujillo en disputa  
NATHALIE BOUZAGLO. *NORTHWESTERN UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS* 159
- El *affaire* Donoso, un *round* en la prensa mexicana  
CECILIA GARCÍA HUIDOBRO. *UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES, CHILE* 173
- Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano y Ricardo Piglia en el huracán de la historia: de la revista *Los libros a El camino de Ida*  
MARIO CÁMARA. *UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA* 192

“Chismes de la ciudad letrada”: nostalgia, exilio y la construcción del canon cubano en la ensayística de Cabrera Infante  
ANA RODRÍGUEZ NAVAS. *LOYOLA UNIVERSITY CHICAGO, ESTADOS UNIDOS* 207

Contiendas de archivo: sobre la reinención de Roberto Bolaño  
ALEJANDRO MARTÍNEZ. *PRINCETON UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS* 225

### Reseña

Rossi, María Julia. *Ficciones de emancipación. Los sirvientes literarios de Silvina Ocampo, Elena Garro y Clarice Lispector*. Beatriz Viterbo, 2020, 348 pp.  
JULIETA YELIN. *UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO-CONICET* 242

## NÚMERO 26

### Artículos

Catástrofe personal y colectiva en dos novelas sobre la crisis argentina de 2001: *El grito* de Florencia Abbate y *La intemperie* de Gabriela Massuh  
JOSÉ FERNANDO SALVA. *TULANE UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS* 12

Literalización de la metáfora vacuna en el imaginario distópico de Fernanda García Lao  
ARACELI ALEMÁN. *UNIVERSIDAD DEL SALVADOR, ARGENTINA* 30

“El esplendor de nuestra agonía”: la poesía de Héctor Rojas Herazo  
SINDY TATIANA BEDOYA. *UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA* 49

La poesía de Daniela Catrileo: escribir la diáspora mapuche y la (im)posibilidad del retorno  
MARÍA JOSÉ BARROS CRUZ. *UNIVERSIDAD ADOLFO IBÁÑEZ, CHILE* 65

Masculinidad y pertenencia en *The Brothers Size* de Tarell Alvin McCraney  
JESÚS VALENCIA. *UNIVERSIDAD DEL VALLE, COLOMBIA* 84

Tiempos de proximidad. Movimiento, deriva y encuentro en la producción visual de Nicola Costantino  
MARIELA HERRERO. *UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO-CONICET, ARGENTINA* 102

“Breathe:” The Spatial Triangulation of Everyday Literary Experience in Ambient Literature and M-Reading  
JUAN ÁLVAREZ UMBARILA. *UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL* 123

### Translatio

Ética e interdisciplinariedad en la filosofía y la teoría literaria  
MARK SANDERS. *NEW YORK UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS* 142

## Reseña

- Rodríguez-Gaona, Martín. *La lira de las masas. Internet y la crisis de la ciudad letrada: una aproximación a la poesía de los nativos digitales*. Páginas de Espuma, 2019, 210pp.  
YUBELY ANDREA VAHOS HERNÁNDEZ. UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, COLOMBIA 164

## NÚMERO 27

### Artículos

- Biblioteca, finitud y resistencia: la lectura como gesto discursivo en *La biblioteca de París*  
WILSON PÉREZ URIBE. UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, COLOMBIA 14

- La legitimación del poder en *Los motivos de Bayardo* de Luis Arturo Ramos  
MARÍA ESTHER CASTILLO G. UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO, MÉXICO 32

- Un registro de “La Post-Havana”: notas sobre ficción y globalización en *La autopista: The movie* de Jorge Enrique Lage  
JAVIER RUBIO MANZANO. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, ESPAÑA 50

- Jugos dañados del San Pedro en *La violencia del tiempo* de Miguel Gutiérrez  
MATÍAS DI BENEDETTO. UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA-CONICET, ARGENTINA 67

- Tecnología, simulacro y relaciones afectivas en *Geografía de la lengua* de Andrea Jęftanovic  
JIMENA VICTORIA TORRES MARCO. UNIVERSIDAD DE SALAMANCA, ESPAÑA 84

- Apetitos titánicos y tiránicos caribeños: fukú, narraciones voraces  
y cuerpos literarios en *La maravillosa vida breve de Óscar Wao* de Junot Díaz  
SILVIA ORTIZ GÓMEZ. UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA 98

- Úrsula Suárez y Úrsula de Jesús: autofiguración y autoridad en la temprana modernidad  
americana  
ANDREA GAYET. UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA 116

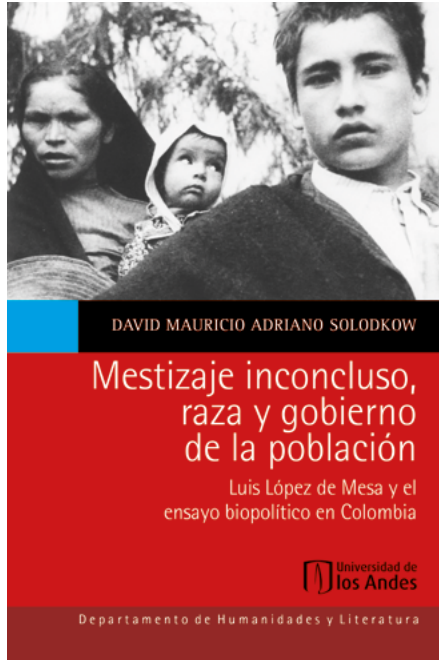
### Reseñas

- Barrero Fajardo, Mario. *Viaje a la “tierra caliente” de Álvaro Mutis*. Universidad de los Andes,  
2020, 202 pp.  
TANIA GANITSKY. PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA 134

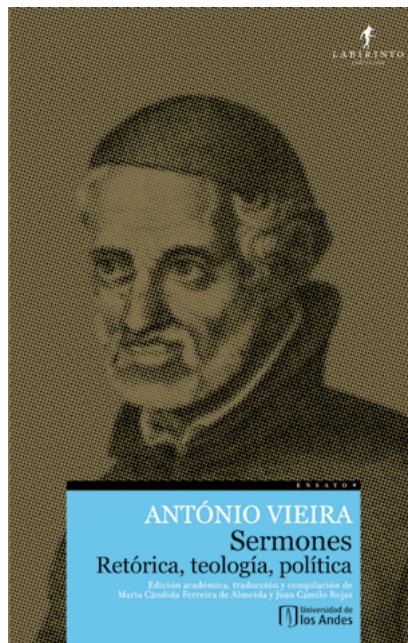
- Uriarte, Javier. *The Desertmakers. Travel, War, and the State in Latin America*. Routledge,  
2020, 324 pp.  
MARIANA MORAES. UNIVERSIDAD DE MONTEVIDEO, URUGUAY 137

# COLECCIÓN DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y LITERATURA 2022-1

COLECCIÓN HUMANIDADES Y LITERATURA



COLECCIÓN LABIRINTO



## Departamento de Humanidades y Literatura

Pregrado en Literatura – Registro calificado 015572 del 18 de diciembre de 2019 – Vigencia 7 años – SNIES 7258 – Duración del programa: 8 semestres – presencial – Bogotá – Resolución de acreditación 3980 del 12 de abril de 2019 – Vigencia 8 años

### PREGRADO EN LITERATURA

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 programas de maestría afines, asistencia de investigación, trabajo de grado en creación) y práctica de grado (gestión cultural, edición, periodismo cultural, docencia, entre otros).

<https://literatura.uniandes.edu.co/programas/literatura/> • [infhumli@uniandes.edu.co](mailto:infhumli@uniandes.edu.co) • (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.

Maestría en Literatura - Resolución de renovación de registro calificado 07722 del 10 de mayo de 2018 - Vigencia 8 años. - Duración del programa: 3 semestres - presencial - Bogotá - Resolución de acreditación 20148 del 11 de diciembre de 2015 - Vigencia 8 años

---

### **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.

\*Los programas de posgrado cuentan con la figura del Asistente Graduado, la cual permite 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.

Doctorado en Literatura - Resolución 11904 del 25 de julio de 2018 - Vigencia 7 años. - SNIES 91508 - Duración del programa: 8 semestres - presencial - Bogotá

<https://posgradofacartes.uniandes.edu.co/programas/literatura/> • [infhumli@uniandes.edu.co](mailto:infhumli@uniandes.edu.co) • (57-1) 339 4949 Exts. 2501-2507

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

Universidad de los Andes - Vigilada MinEducación - Reconocimiento como Universidad, Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964 - Reconocimiento personería jurídica Resolución 28 del 23 de febrero de 1949 MinJusticia.



