

Boletín Hispánico Helvético

Historia, teoría(s), prácticas culturales



Artículos

Sara Carreira, Méliisa Casa, Carolina Castillo Ferrer,
Jon Kortazar, Marco Kunz, Miriam Castro Rodríguez,
Johannes Ritter, Marta Rodríguez García, Sandra Schlumpf

Dossier: Teoría y práctica de la narrativa breve hispánica

Olivier Biaggini, Carmen Hernández Valcárcel,
Fernando Copello, Ángeles Encinar

Dossier: Mi tesis en 15 minutos. Nuevos horizontes de investigación

Cristina Rosario Martínez Torres, Marta Rodríguez García,
Diana Cecilia Kobel

Dossier: "Conversaciones transnacionales". Escritura multilingüe e intercambio cultural en Europa y en las Américas

Catarina Barreira de Sousa, Julie Botteron, Elisa Chaim,
Francisco Ramírez Santacruz, Jennifer Reimer Recio,
Francisco A. Lomelí, Sebastian Imoberdorf

Número doble 39-40 (primavera-otoño 2022)

BOLETÍN HISPÁNICO HELVÉTICO
Historia, teoría(s), prácticas culturales

Director

Marco Kunz (*Université de Lausanne*)

Comité de dirección

Carlos Alvar (*Université de Genève*)

Hugo O. Bizzarri (*Université de Fribourg*)

Beatrice Schmid (*Universität Basel*)

Consejo de redacción

Victoria Béguelin-Argimón (*Université de Lausanne*)

Andrea Goin (*Université de Genève*)

Belinda Palacios (*Université de Genève*)

Dolores Philipps-López (*Universités de Genève et Lausanne*)

Sebastian Imoberdorf (*Université de Fribourg*)

Secretario de redacción

Ángel Berenguer Amador (*Universität Basel*)

Comité científico

Tobias Brandenberger (*Georg-August-Universität Göttingen*)

Yvette Bürki (*Universität Bern*)

Mónica Castillo Lluch (*Université de Lausanne*)

Harm den Boer (*Universität Basel*)

Rolf Eberenz (*Université de Lausanne*)

Manuel Galeote (*Universidad de Málaga*)

Johannes Kabatek (*Universität Zürich*)

Itz'iar López Guíl (*Universität Zürich*)

Adriana López-Labourdette (*Universität Bern*)

Abraham Madroñal (*Université de Genève*)

Julio Peñate (*Université de Fribourg*)

Catalina Quesada Gómez (*University of Miami*)

Francisco Ramírez Santacruz (*Université de Fribourg*)

Juan Pedro Sánchez Méndez (*Université de Neuchâtel*)

Yvette Sánchez (*Universität St. Gallen*)

Antonio Sánchez Jiménez (*Université de Neuchâtel*)

Sandra Schlumpf-Thurnherr (*Universität Basel*)

Gustav Siebenmann (*Universität St. Gallen*)

Bénédicte Vauthier (*Universität Bern*)

Imagen de cubierta:

© Cristina Mondragón

ÍNDICE

Marco KUNZ: José Manuel López de Abiada. <i>In memoriam</i>	5
Sara CARREIRA: “Aquí ya solo hablan gallego los del Bloque y los de aldea”. A propósito del comportamiento y de las actitudes lingüísticas de la juventud coruñesa	9
Mélissa CASA: Acercamiento a un análisis comparativo de la temática amorosa en dos obras bajomedievales: el poema <i>Razón de amor con los Denuestos del Agua y del Vino</i> y los <i>Carmina Riuipullensia</i>	39
Carolina CASTILLO FERRER: El epistolario entre Francisco Ayala y Erna Brandenberger (1967-2005)	85
Jon KORTAZAR: Fútbol y sociedad en <i>La vida que pensamos: Cuentos de fútbol</i> de Eduardo Sacheri	113
Marco KUNZ: Fragmento y acontecimiento en <i>Challenger</i> de Guillem López	171
Sara CARREIRA/ Miriam CASTRO RODRÍGUEZ/ Johannes RITTER/ Marta RODRÍGUEZ GARCÍA/ Sandra SCHLUMPF: Un acercamiento metodológico y empírico al estudio del paisaje lingüístico de Basilea	195
 Dossier: Teoría y práctica de la narrativa breve hispánica	
Hugo O. BIZZARRI/ Francisco RAMÍREZ SANTACRUZ: Teoría y práctica de la narrativa breve hispánica	261
Olivier BIAGGINI: La apropiación de los modelos orientales en los relatos ejemplares de <i>El conde Lucanor</i>	265
Carmen HERNÁNDEZ VALCÁRCEL: Funciones del cuento en Calderón	295
Fernando COPELLO: Flora Pizarnik y el relato breve. Sobre la extraña elaboración de <i>La condesa sangrienta</i>	325
Ángeles ENCINAR: Aproximaciones al cuento español del siglo XXI: convivencia de autores y heterogeneidad narrativa (Luis Mateo Díez, Cristina Fernández Cubas, Pilar Adón y Jon Bilbao)	351

Dossier: Mi tesis en 15 minutos. Nuevos horizontes de investigación

Hugo O. BIZZARRI/ Francisco RAMÍREZ SANTACRUZ: Mi tesis en 15 minutos. Nuevos horizontes de investigación ..	373
Cristina Rosario MARTÍNEZ TORRES: Melchor Díaz de Toledo o la construcción de un engaño. Autoría e impostura en el siglo XVIII.....	375
Marta RODRÍGUEZ GARCÍA: Hacia una nueva definición del yanito: análisis desde la perspectiva de los jóvenes adultos de Gibraltar	391
Diana Cecilia KOBEL: El habla del Chocó: municipio del Medio San Juan	421

Dossier: “Conversaciones transnacionales”. Escritura multilingüe e intercambio cultural en Europa y en las Américas

Sebastian IMOBERDORF: Introducción: Conversaciones transnacionales. Escritura multilingüe e intercambio cultural en Europa y en las Américas	449
Catarina BARREIRA DE SOUSA: Representaciones transnacionales en los relatos de viajes. Los aportes de la imatología en tres contextos (hispanico, francófono y lusófono).....	463
Julie BOTTERON: Entre creación y reescritura: la práctica literaria trilingüe de Cecilia Böhl (Fernán Caballero)	489
Elisa CHAIM: El cruce de lenguas en el teatro inédito de Raúl Ruiz: una escritura lúdica y desbordante	505
Francisco RAMÍREZ SANTACRUZ: Sor Juana Inés de la Cruz, poeta global: intercambio cultural y relaciones transnacionales	533
Jennifer REIMER RECIO: Formalizando la memoria. La estética del agonismo ambivalente en <i>También la lluvia</i> y <i>Conquistadora</i>	553
Francisco A. LOMELÍ: El espacio transfronterizo en <i>Peregrinos de Aztlán</i> de Miguel Méndez M.	585
Sebastian IMOBERDORF: La novelística de Eduardo González Viaña. Un intento literario de derrumbar el muro entre Estados Unidos y América Latina	597

Informaciones del hispanismo suizo

Acta de la Asamblea General Ordinaria 2020	631
Informe de actividades (2019-2021)	643
Publicaciones de los socios en 2021	677
Colaboradores en este número	695
Normas de redacción	701

Dossier:

**“Conversaciones transnacionales”.
Escritura multilingüe e intercambio
cultural en Europa y en las Américas**

“Conversaciones transnacionales”.

Escritura multilingüe e intercambio cultural en Europa y en las Américas

Sebastian Imoberdorf

Université de Fribourg
Suiza

INTRODUCCIÓN

Transnacionalidad se refiere a la condición de habitar espacios entre naciones y culturas, y con ello a los procesos, prácticas y negociaciones culturales, y las subsecuentes redefiniciones identitarias.¹

Esta introducción presenta la terminología y la metodología utilizadas en el presente *dossier*, así como a las y los especialistas que participan en él con sus contribuciones individuales. Según indican el título del *dossier* y la cita introductoria, el tema serán los textos producto del encuentro entre varios mundos, culturas y lenguas que frecuentemente generan nuevas modalidades identitarias e “identidades múltiples”². En este contexto, cabría definir primero qué significa exactamente “transnacionalismo” / “transnacionalidad” y qué podemos entender, en consecuencia, por “conversaciones transnacionales”. Basch, Glick Schiller y Szanton Blanc ofrecen una definición bastante acertada del concepto en su influyente obra *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*:

We define “transnationalism” as the processes by which immigrants forge and sustain multi-stranded social relations that link together their societies of origin and settlement. We call these processes transnationalism to emphasize that many immigrants today build social fields that

¹ Colmeiro, José: *Cruces de fronteras. Globalización, transnacionalidad y poshispanismo*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2021, p. 10.

² Para más información, véase el estudio: Imoberdorf, Sebastian: *Identidades múltiples. Hibridismo cultural y social en la narrativa hispanounidense de los siglos XX y XXI*. Alcalá de Henares: Editorial Universidad de Alcalá, Biblioteca Benjamin Franklin, 2021.

cross geographic, cultural, and political borders. Immigrants who develop and maintain multiple relationships —familial, economic, social, organizational, religious, and political— that span borders we call “transmigrants”. An essential element of transnationalism is the multiplicity of involvements that transmigrants’ sustain in both home and host societies. [...] Transmigrants use the term “home” for their society of origin, even when they clearly have also made a home in their country of settlement. [...] Transmigrants stake actions, make decisions, and develop subjectivities and identities embedded in networks of relationships that connect them simultaneously to two or more nation-states.³

Estas relaciones de integración transfronteriza, incluso a través de largas distancias geográficas, se ven facilitadas por las nuevas tecnologías de transporte y comunicación (avión, teléfono, internet y otras), pero también por las redes comerciales y por el capitalismo transnacional⁴. Además, es posible ampliar la noción de “vida transnacional” para incluir a quienes se quedan, pero mantienen relaciones con los que se han ido, así como a los hijos y nietos de los migrantes que siguen en contacto con el lugar de origen⁵. Para las poblaciones transmigrantes, el espacio social ya no se corresponde con las fronteras nacionales dado que tienden a construirse como “estados-nación desterritorializados”⁶. Desde esta perspectiva, existe una ruptura entre la identidad nacional y el Estado-nación a nivel de la ciudadanía y el mantenimiento de dichas fronteras⁷. El transnacionalismo desafía al modelo tradicional de desarraigo, aculturación, asimilación y formación de una nueva y única identidad nacional y, por ende, también desestabiliza el mito del crisol cultural y la metáfora del mosaico multicultural. Además, en nuestros tiempos globalizados son cada vez más frecuentes las conversa-

³ Basch, Linda/ Glick Schiller, Nina/ Szanton Blanc, Cristina: *Nations Unbound. Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*. London: Gordon and Breach, 1994, p. 7.

⁴ Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991, pp. xvii-xxi.

⁵ Sisk, Timothy: *Between Terror and Tolerance. Religious Leaders, Conflict, and Peacemaking*. Washington: Georgetown University Press, 2011, p. 3.

⁶ Basch/ Glick Schiller/ Szanton Blanc (1994), *op. cit.*, p. 8; Glick Schiller, Nina/ Basch, Linda/ Szanton Blanc, Cristina: «From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration», *Anthropological Quarterly*, LXVIII, 1 (enero 1995), p. 50.

⁷ Sisk (2011), *op. cit.*, p. 8.

ciones transnacionales entre dos o varios países, manteniendo así estrechas relaciones políticas, económicas o sociales.

Cabe destacar que el concepto de la "transnacionalidad" no es ni mucho menos el único que describe la pertenencia a varios espacios, culturas y naciones sino que, particularmente en el mundo hispanohablante, existe una larga tradición crítica que intenta describir fenómenos similares, como la "transculturación" en Fernando Ortiz o Ángel Rama, la "heterogeneidad" en Antonio Cornejo-Polar o las "culturas híbridas" en Néstor García Canclini, que más tarde fueron retomadas por críticos culturales como Homi K. Bhabha con conceptos como "Cultural Hybridity"⁸. Quizás la ventaja del "transnacionalismo" aquí descrito es que no se refiere exclusivamente a la "interespecialidad" y la multiplicidad de modalidades identitarias de un individuo, sino que también permite trazar relaciones entre colectivos o países enteros, lo cual sirve mejor al propósito de esta publicación que pretende incluir diversas variantes de "conversaciones transnacionales".

Ahora bien, ya que esta expresión alberga el riesgo de encerrar cierta vaguedad, nos gustaría precisar en qué sentido la aplicamos a nuestro *dossier* temático. Si entendemos por 'conversación' una actividad comunicativa "en la que dos o más hablantes se alternan los papeles de emisor y receptor y negocian el sentido de los enunciados"⁹, las 'transnacionales' tienen lugar entre personas o comunidades de diferentes nacionalidades o entre países enteros y que explícita o implícitamente llevan a nuevas modalidades nacionales e identitarias. Nos referimos a una concepción más amplia del término, dado que no sólo se incluirán obras que traten de sujetos considerados como "transmigrantes" sino también textos que señalen y critiquen las prácticas explotadoras o estereotipadoras de grandes poten-

⁸ El primer concepto figura en: Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Jesús Montero, 1940, y fue retomado y ampliado por Ángel Rama en *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982. El término, que propone Antonio Cornejo-Polar, apareció en: *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural de las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994. Néstor García Canclini, por último, acuñó el concepto de "culturas híbridas" en: *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1992 —concepto que fue reanudado por otros críticos culturales como: Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994—.

⁹ Instituto Cervantes: «Conversación», *Centro Virtual de Cervantes. Diccionario de términos clave*, https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/conversacion.htm (consultado 9-III-2022).

cias sobre determinadas nacionalidades y comunidades. Además, la noción de “conversaciones transnacionales” también puede referirse a obras cuyo alto nivel de internacionalización de algún modo las convierte en *Weltliteratur*¹⁰ y sirvan así de puente literario entre varias culturas y naciones.

De cualquier modo, el origen del presente *dossier* es una Jornada organizada por el Dr. Sebastian Imoberdorf (Literatura española e hispanoamericana) en 2019 dentro del marco del Programa Doctoral de Literatura General y Comparada en la Universidad de Friburgo (Suiza). A este respecto, vaya un gran agradecimiento a los coorganizadores del Taller Doctoral: el Prof. Dr. Thomas Austenfeld (Literatura norteamericana), el Prof. Dr. Ralph Müller (Literatura alemana contemporánea), Emily Eder (coordinadora del Programa Doctoral) y a *Swiss-universities* que financió dicho encuentro. Consideramos que el principal objetivo de esta publicación es continuar con las distintas “conversaciones transnacionales” que iniciamos en la Jornada y proporcionar una plataforma para que las doctorandas que participaron en el Taller puedan presentar los resultados de sus investigaciones a un público más amplio. Estas contribuciones innovadoras se complementan con ensayos de especialistas ya experimentados, lo que ha dado lugar a una publicación estimulante y atractiva sobre el tema en cuestión. En efecto, nuestro programa consta de artículos de investigadores procedentes de diferentes partes lingüísticas e instituciones suizas, como las universidades de Friburgo, Neuchâtel, Basilea y, con los californianos Francisco A. Lomelí y Jennifer Reimer Recio, respectivamente de las universidades de California, Santa Bárbara y de Oregon State, Cascades. Asimismo, las lenguas maternas (alemán, francés, portugués, español e inglés) y los orígenes de las y los investigadores son muy diversos y, por tanto, emblemáticos del intercambio transnacional entre Suiza, la Península Ibérica, Chile, México y Estados Unidos.

Por lo demás, las contribuciones engloban géneros (autobiografía, narrativa, poesía, teatro, cine, etc.) y áreas temáticas muy diversas que abarcan tanto conversaciones transmediterráneas como también transibéricas, transatlánticas, transpacíficas y transamericanas, es decir, las relaciones de África con Francia, las de España con Portugal, las de Portugal con Brasil, las de

¹⁰ Véase Goethe, Johann Wolfgang von: *Über Kunst und Alterthum (in den Rhein und Mayn Gegenden)*, t. 6 (1827), p. 131; aunque el término de *Weltliteratur* ya se usó en una nota de Christoph Martin Wieland: cf. Weitz, Hans-Joachim: «‘Weltliteratur’ zuerst bei Wieland», *Arcadia*, 22 (1987), pp. 206-208.

España con Suiza y Alemania o con Bolivia, México y Puerto Rico, las de Francia e Italia con Chile y las del Caribe (Puerto Rico), México, Guatemala y Perú con los Estados Unidos. A excepción de un número reducido de estudios sustanciales¹¹, algunas de estas relaciones no han sido muy estudiadas hasta el presente (por ejemplo, las transibéricas o las transpacíficas), por lo cual nos parece imprescindible incluir una variedad representativa de “conversaciones transnacionales” en este *dossier* temático. Otro rasgo importante —común a la mayoría de las obras— es el multilingüismo que se hace notar en autoras y autores, obras y películas como *Por tierras de España y Portugal* (español-portugués), *Pobre de espíritu y rico de corazón* (versiones en español-alemán-francés), manuscritos inéditos y películas de Raúl Ruiz (español-francés-italiano-inglés-alemán-holandés), *También la lluvia* (español-inglés-aymara) o *El corrido de Dante* (español-inglés-espanglés).

Por lo dicho anteriormente, otro objetivo importante de estas páginas es el de replantear estos estudios y esbozar nuevos marcos transnacionales que el crítico José Colmeiro categoriza como “poshispanistas”:

Se hace necesario un nuevo planteamiento más abierto e inclusivo, que supere las múltiples limitaciones heredadas del hispanismo tradicional (monolingüismo, unidisciplinaridad filológica, insularidad, neo-colonialismo, elitismo). Esto implica multi/transdisciplinaridad en el objeto de estudio y en los planteamientos teóricos y metodológicos, que recojan perspectivas críticas poscoloniales y decoloniales. Implica también una apertura hacia las culturas populares, subalternas y no canónicas, las identidades periféricas marcadas por contingencias de raza/etnia, clase, género y orientación sexual.

Igualmente, este replanteamiento significa una superación del monolingüismo disciplinario, que revela la larga sombra del hispanismo, constituido fetichistamente en torno a una lengua, solamente en parte corregido por los estudios ibéricos. En un entorno poshispánico transnacional, la lengua española es un marco limitado para recoger la realidad plurilingüe y pluricultural del poshispanismo poscolonial, y más

¹¹ Sin pretensión de ser exhaustivos se trata concretamente de: Colmeiro (2021), *op. cit.*; Enjuto-Rangel, Cecilia/ Faber, Sebastiaan/ García-Caro, Pedro/ Newcomb, Robert Patrick: *Transatlantic Studies. Latin America, Iberia, and Africa*. Liverpool: Liverpool University Press, 2019; Tsuchiya, Akiko/ Acree, William: *Empire's End. Transnational Connections in the Hispanic World*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2016.

en zonas con las que España ha tenido una relación colonial pero el español no es la lengua dominante, como Marruecos, Sáhara Occidental, Filipinas o Estados Unidos, zonas hispanizadas de manera muy desigual, y muy diferentes en sus contextos económicos, políticos, culturales y demográficos, dejando fuera otras lenguas de contacto. Por ello, es importante el cuestionamiento del monolingüismo y del papel hegemónico de la lengua en las relaciones culturales, con el reconocimiento de los cruces de fronteras lingüísticas. Es preciso examinar los procesos transnacionales de choques y negociaciones lingüísticas y culturales, tanto las diferentes lenguas peninsulares periféricas, que los estudios ibéricos han empezado a incorporar, como las lenguas de contacto con otros imperios (particularmente el inglés y francés), y las lenguas indígenas [...]¹²

Dicho poshispanismo se manifiesta muy concretamente en este *dossier*, inaugurado por Catarina Barreira de Sousa, doctoranda en la Universidad de Friburgo (Suiza) que, en su artículo titulado «Representaciones transnacionales en los relatos de viajes. Los aportes de la imagología en tres contextos (hispánico, francófono y lusófono)», se propone como principal objetivo destacar el interés de los estudios viáticos para la comprensión de las relaciones transnacionales, relaciones en gran medida determinadas por representaciones preexistentes en el imaginario colectivo de cada nación. El relato de viaje es el territorio literario de contacto de culturas por excelencia; por lo tanto, suele constituir una fuente de investigación propicia para desarrollar una reflexión en torno a las construcciones de imágenes transnacionales, del Otro y de uno mismo. De hecho, esa construcción se genera en interacción entre el Otro, el observado y el que observa, con su propio bagaje social y cultural.

A este propósito, la investigadora se propone trazar un breve recorrido por la evolución de los estudios imagológicos, para comentar su pertinencia en el dominio que nos ocupa. De este modo, destacará algunos aportes relevantes para el abordaje teórico-crítico de relatos de viaje desde esta perspectiva de investigación. Para ilustrar algunos de los presupuestos teóricos expuestos, compartirá tres ejemplos de relatos de viaje que exhiben procedimientos muy distintos en cuanto a la construcción de representaciones transnacionales: *Viaje al Congo*, de

¹² Colmeiro (2021), *op. cit.*, pp. 14-15.

André Gide¹³ (la reflexión se centrará en la representación del Otro en tiempos coloniales), *Por tierras de España y Portugal*, de Miguel de Unamuno¹⁴ (referencia literaria de la imagología intraibérica) y, por fin, también presentará algunos datos de un trabajo de investigación en curso, referente al relato de viaje en el mundo lusófono: *Breviário do Brasil*, de Agustina Bessa-Luís¹⁵. En éste se tratará más bien de un viaje a la memoria colonial de Portugal.

Llama particularmente la atención el análisis de la obra de Unamuno, que nos propone una investigación original sobre un campo a menudo no percibido por la academia y la sociedad en general, ya que España y Portugal llevan cientos de años viviendo juntos, pero sobre todo de espaldas uno del otro. Así también lo señala Colmeiro cuando reconoce que “las modernas relaciones históricas de España con las excolonias o con Francia e Inglaterra, han sido mucho más transcendentales que las habidas entre España y Portugal”¹⁶.

Por su parte, la doctoranda de la Universidad de Neuchâtel, Julie Botteron, explora en su ensayo «Entre creación y reescritura: la práctica literaria trilingüe de Cecilia Böhl (Fernán Caballero)» los primeros pasos literarios de Cecilia Böhl de Faber entre 1820 y 1849, en los años que preceden a la publicación de sus obras bajo el seudónimo de Fernán Caballero. Además de su ascendencia políglota —con un padre alemán y una madre hispano-irlandesa—, Cecilia Böhl de Faber tuvo una educación y una formación multiculturales, pues vivió en Alemania, en los años de su juventud, y en España, donde pasó la mayor parte de su vida. Además, estuvo también en Puerto Rico por su primer matrimonio.

Esta combinación de lenguas y tradiciones literarias no sólo influyó en la estética y la ideología de sus obras publicadas a partir de 1849 como *Pobre de espíritu y rico de corazón*, texto que pasó por varias versiones anteriores en diferentes lenguas y que fue publicado en la *Colección de artículos religiosos y morales*¹⁷: también formó parte de su construcción identitaria como escri-

¹³ Gide, André: *Souvenirs et voyages*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

¹⁴ Unamuno, Miguel de: *Por tierras de Portugal y de España*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

¹⁵ Bessa-Luís, Agustina: *Breviário do Brasil*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.

¹⁶ Colmeiro (2021), *op. cit.*, p. 13.

¹⁷ Caballero, Fernán: *Colección de artículos religiosos y morales*. Cádiz: Eduardo Gautier, 1862.

tora. En las décadas anteriores a su aparición en la escena literaria sigue expresándose en tres idiomas —francés, alemán, castellano— en su correspondencia y en cuentos y relatos cortos. A partir de 1849, recoge sus creaciones originales en las tres lenguas y las reescribe y/o traduce en castellano para publicarlas. Esta praxis artística provoca varios fenómenos lingüísticos de interés y fomenta una transposición de conceptos culturales al pasar de una lengua a otra. Estudiando manuscritos autógrafos y publicaciones anónimas de Cecilia Böhl de Faber en el período de 1820 a 1849, la estudiosa Botteron examina la práctica literaria trilingüe de la autora.

Elisa Chaim, doctoranda en la Universidad de Basilea, nos presenta en «El cruce de lenguas en el teatro inédito de Raúl Ruiz: una escritura lúdica y desbordante» la obra del reconocido cineasta y dramaturgo chileno, Raúl Ruiz, exiliado en París, que muestra, de forma recurrente, el intercambio cultural entre Europa y Latinoamérica. Después de su muerte, fue descubierta una gran cantidad de textos teatrales inéditos¹⁸ en sus archivos personales, hoy conservados en el IMEC de Francia y en el “Archivo Ruiz-Sarmiento” de Chile. Este artículo se centra, pues, en las últimas obras teatrales de Raúl Ruiz, pero la autora también hace una incursión en otros escritos y en sus creaciones cinematográficas. Escritas desde el exilio, sus temas giran en torno a la identidad, el viaje y las fronteras. La particularidad de sus piezas manuscritas es que el exilio aparece no sólo a nivel de contenido sino también en la forma como están escritas. Ruiz pone en práctica un multilingüismo que testimonia de forma palpable el exilio: en sus manuscritos pueden leerse, por ejemplo, frases que comienzan en español y terminan en francés, con una nota al margen en italiano. Las diferentes lenguas proponen un nuevo camino en el curso de la obra dramática. Dentro del proceso creativo de escritura, el multilingüismo funciona para el autor como una apertura hacia diferentes vías narrativas posibles.

El manuscrito guarda en sí una fragilidad que el libro impreso esconde o borra. Fragilidad inherente a todo texto inédito, que en el caso de Ruiz podría acentuarse si recalcamos que para él, el guion cinematográfico era la última etapa del cine y que su forma de crear estaba siempre abierta a la improvisación, al experimento; él comentaba estar dispuesto a cambiar el plan

¹⁸ Véase, por ejemplo, Ruiz, Raúl: *Edipo Hiperbóreo*. Texto manuscrito, sin lugar, sin fecha. Disponible en el Archivo Ruiz-Sarmiento del Instituto de Arte de Viña del Mar, Chile.

elaborado en el último instante para sorprenderse a sí mismo. Sus textos dramáticos poseen también esa cualidad: están abiertos a la espontaneidad y el multilingüismo juega allí un rol esencial, pues Ruiz encuentra un flujo creativo en el que se deja llevar por las expresiones que comunican ciertas cosas mejor en una lengua que en otra. En su literatura aparece así una nueva forma de expresarse, más allá de las divisiones lingüísticas habituales, que se ajusta a su condición de exiliado. El manuscrito se nos presenta como lado nocturno de la obra, testimonio de la soledad creadora que trasluce el carácter cambiante de la escritura, el acto vivo de pensar.

En su ensayo «Sor Juana Inés de la Cruz, poeta global: intercambio cultural y relaciones transnacionales», el Profesor Dr. Francisco Ramírez Santacruz, de la Universidad de Friburgo (Suiza), adopta un enfoque alternativo de “conversaciones transnacionales” y nos muestra por qué la religiosa jerónima puede ser considerada la primera poeta latinoamericana consciente del poder transnacional y globalizador de sus escritos¹⁹. Sor Juana Inés de la Cruz ingresó y floreció dentro de un campo literario global. Más aún, con ella estamos ante el/la primer/a intelectual y escritor/a americano/a, que fue plenamente consciente de los procesos de producción, exportación y recepción de su obra a escala mundial.

Por consiguiente, el objetivo del artículo de Ramírez Santacruz es presentar la cuestión del cosmopolitismo de sor Juana a través de tres aspectos: a) la prefiguración del concepto de *Welt-literatur* en el seno de la poética sorjuanina; b) la estrategia desplegada en epígrafos y portadas para internacionalizar a la poeta; y c) la dimensión material de procesos literarios de selección y circulación, a saber, su correspondencia con otros autores, sus fenomenales estadísticas de venta y su contacto con grupos de lectores fuera de su región.

La Profesora Ayudante Dra. Jennifer Reimer Recio de la Oregon State University, Cascades, compara en su artículo dos versiones contemporáneas “actualizadas” de la historia colonial en América: la película *También la lluvia* (2010) de la directora de cine española, Icíar Bollaín, con la novela *Conquistadora* (2011) de la autora puertorriqueña-estadounidense Esmeralda

¹⁹ Véase, entre otros textos: Cruz, sor Juana Inés de la: *Inundación Castálida de la Única Poetisa, Musa Décima, sórora Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora en el monasterio de San Jerónimo de la imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas y estilos, fertiliza varios assumptos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos, para enseñanza, recreo y admiración*. Madrid: Juan García Infanzón, 1689.

Santiago²⁰, observando cómo ambas obras pretenden contrarrestar la narrativa de la conquista del Caribe y, sin embargo, acaban replicando algunas dinámicas coloniales mientras desafían a otras. A este respecto, resultan ser particularmente llamativas las limitaciones de ambas obras en su proyecto emancipador indígena latinoamericano dentro de la dinámica neocolonialista de la globalización²¹.

Si bien *También la lluvia* y *Conquistadora* ofrecen estudios de caso sobre la estética del modo agonístico de recordar, la crítica Reimer Recio lo califica de ambivalente porque el objetivo de ambos textos es proponer que la acción individual y colectiva está mediada por estrategias narrativas que reproducen la dinámica del poder colonial. A través de la metanarrativa, la desfamiliarización, los puntos múltiples y otras estrategias que cuestionan la cohesión narrativa y la verdad histórica, el agonismo ambivalente de las obras expone la colonialidad del poder a través de los espacios y el tiempo, incluso dentro de las propias creaciones. De particular interés es, entre otros aspectos, el enfoque de género que Reimer Recio pone de relieve, especialmente en la novela de Santiago.

El estudio del Profesor Dr. Francisco A. Lomelí, de la Universidad de California, Santa Bárbara, con el título «El espacio transfronterizo en *Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez M.» pretende analizar la novela *Peregrinos de Aztlán* (originalmente de 1974²²) del autor chicano Miguel Méndez M. con respecto a la presencia del espacio transfronterizo: su contexto, su definición, sus descripciones y sus muchas manifestaciones en el texto mismo.

A este respecto, primero se proporcionan datos sobre la naturaleza de la frontera entre México y EE. UU. con el propósito de dar un cuadro geográfico y así mostrar su unicidad. En el proceso, se discuten las semejanzas que tiene la novela de Méndez M. con ciertas obras clásicas mexicanas (*Los de abajo* de Mariano Azuela, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *La región más transparente* así como *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes) y con la novela del dictador *El Señor Presidente* del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, para explicar el proyecto literario de *Peregrinos de Aztlán* situado en un espacio transfronterizo. Aquí se explica la visión que tiene este autor chicano y los

²⁰ Bollaín, Icíar (dir.): *También la lluvia*. Madrid: Morena Films, 2010; Santiago, Esmeralda: *Conquistadora*. New York: Vintage Books, 2011.

²¹ Colmeiro (2021), *op. cit.*, p. 17.

²² Méndez M., Miguel: *Peregrinos de Aztlán*. Tucson: Editorial Peregrinos, 1974.

muchos personajes que ocupan ese espacio en que luchan no sólo por la supervivencia sino también por la validación y la autorrealización. Como respuesta a sus variados desafíos, la novela propone que la única alternativa viable es inspirarse en la mitología de Aztlán como lugar que los personajes pueden llamar suyo.

A modo de conclusión, el coordinador de este *dossier*, Dr. Sebastian Imoberdorf de la Universidad de Friburgo (Suiza), presentará «Un intento literario de derrumbar el muro entre Estados Unidos y América Latina» en la novelística del autor y activista Eduardo González Viaña, que ya en 2006 dio con su obra *El corrido de Dante*²³ un testimonio canónico de la presencia mexicana en Estados Unidos. Resulta particularmente llamativa la reciente producción literaria de este autor: en los últimos cinco años ha publicado varios trabajos sobre la migración latinoamericana a los EE. UU.; además, ilumina la problemática desde varios ángulos creando personajes de diferentes partes de América Latina (México, Centroamérica y Sudamérica), como una dama octogenaria guatemalteca y su hijo en *La frontera del paraíso* (2018) o dos hombres peruanos en *El camino de Santiago* (2017)²⁴.

Parece que quisiera derribar así los muros físicos y mentales contruidos por el último presidente estadounidense o, como señala el propio González Viaña: “[La obra está d]edicada al presidente Donald Trump para que sepa quiénes somos y para que entienda que es una locura odiar, y peor aún, odiarnos”²⁵. El artículo muestra cómo Eduardo González Viaña logra superar muros y cruzar fronteras con su novelística, a la vez que aboga por mejores condiciones de vida de la población hispana en los Estados Unidos para así trazar algunas conclusiones específicas y, a la vez, generales para este *dossier* temático.

Resulta ser una especie de paradoja y al mismo tiempo una realidad que precisamente las relaciones transnacionales y la movilidad, que ha traído consigo la globalización, son también uno de los desencadenantes más significativos de la pandemia de Corona de los últimos meses y años. COVID-19 nos obligó, entre otras cosas, a repensar la noción de “conversaciones transnacionales”, especialmente cuando los intercambios físicos die-

²³ González Viaña, Eduardo: *El corrido de Dante*. Murcia: Alfabique Ediciones, 2008.

²⁴ González Viaña, Eduardo: *El camino de Santiago*. New York: Axiara Editions, 2017.

²⁵ González Viaña, Eduardo: *La frontera del paraíso*. New York: Axiara Editions, 2018.

ron paso a conversaciones virtuales. En consecuencia, esta realidad ha puesto de manifiesto varias debilidades, pero también grandes oportunidades para nuestra era globalizada y nos ha obligado a reflexionar sobre el futuro, a buscar caminos alternativos y a encontrar enfoques de soluciones que hasta ahora no creíamos factibles. El arte en general y esta categoría literaria en particular, siempre tienen un papel esencial en este sentido, ya que retoman directamente los acontecimientos actuales, los cuestionan y, por lo tanto, proporcionan diversos elementos de reflexión para los debates privados y públicos²⁶, según lo muestran obras actuales como *Lo viral* (2020) del español Jorge Carrión o *Allá afuera hay monstruos* (2021) del bolivianoamericano Edmundo Paz Soldán. Así pues, continuaremos llevando a cabo este tipo de “conversaciones transnacionales” con el objetivo de estimular la reflexión y abrir nuevos caminos.

BIBLIOGRAFÍA

- Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*. México: Costa-Amic, 1946.
- Azueta, Mariano: *Los de abajo*. El Paso: Imprenta El Paso del Norte, 1916.
- Basch, Linda/ Glick Schiller, Nina/ Szanton Blanc, Cristina: *Nations Unbound. Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*. London: Gordon and Breach, 1994.
- Bessa-Luís, Agustina: *Breviário do Brasil*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Bollain, Iciar (dir.): *También la lluvia*. Madrid: Morena Films, 2010.
- Caballero, Fernán: *Colección de artículos religiosos y morales*. Cádiz: Eduardo Gautier, 1862.
- Carrión, Jorge: *Lo viral*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2020.
- Colmeiro, José: *Cruces de fronteras. Globalización, transnacionalidad y poshispanismo*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2021.
- Cornejo-Polar, Antonio: *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural de las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- Cruz, sor Juana Inés de la: *Inundación Castálida de la Única Poetisa, Musa Décima, sórora Juana Inés de la Cruz, religiosa profesada en el monasterio de*

²⁶ Colmeiro (2021), *op. cit.*, p. 22.

- San Jerónimo de la imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas y estilos, fertiliza varios assumptos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos, para enseñanza, recreo y admiración.* Madrid: Juan García Infanzón, 1689.
- Enjuto-Rangel, Cecilia/ Faber, Sebastiaan/ García-Caro, Pedro/ Newcomb, Robert Patrick: *Transatlantic Studies. Latin America, Iberia, and Africa*. Liverpool: Liverpool University Press, 2019.
- Fuentes, Carlos: *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- *La región más transparente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- García Canclini, Néstor: *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Gide, André: *Souvenirs et voyages*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.
- Glick Schiller, Nina/ Basch, Linda/ Szanton Blanc, Cristina: «From Immigrant to Transmigrant: Theorizing Transnational Migration», *Anthropological Quarterly*, 68, 1 (enero 1995), pp. 48-63.
- Goethe, Johann Wolfgang von: *Über Kunst und Alterthum (in den Rhein und Mayn Gegenden)*, t. 6 (1827).
- González Viaña, Eduardo: *La frontera del paraíso*. New York: Axiara Editions, 2018.
- *El camino de Santiago*. New York: Axiara Editions, 2017.
- *El corrido de Dante*. Murcia: Alfabique Ediciones, 2008.
- Imoberdorf, Sebastian: *Identidades múltiples. Hibridismo cultural y social en la narrativa hispanounidense de los siglos XX y XXI*. Alcalá de Henares: Editorial Universidad de Alcalá, Biblioteca Benjamin Franklin, 2021.
- Instituto Cervantes: «Conversación», *Centro Virtual de Cervantes. Diccionario de términos clave*, https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/conversacion.htm (consultado 9-III-2022).
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso, 1991.
- Méndez M., Miguel: *Peregrinos de Aztlán*. Tucson: Editorial Peregrinos, 1974.
- Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Jesús Montero, 1940.
- Paz Soldán, Edmundo: *Allá afuera hay monstruos*. Santiago de Chile: Los Libros de la Mujer Rota, 2021.

Sebastian Imoberdorf

- Rama, Ángel: *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.
- Ruiz, Raúl: *Edipo Hiperbóreo*. Texto manuscrito, sin lugar, sin fecha. Disponible en el Archivo Ruiz-Sarmiento del Instituto de Arte de Viña del Mar, Chile.
- Rulfo, Juan: *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Santiago, Esmeralda: *Conquistadora*. New York: Vintage Books, 2011.
- Sisk, Timothy: *Between Terror and Tolerance. Religious Leaders, Conflict, and Peacemaking*. Washington: Georgetown University Press, 2011.
- Tsuchiya, Akiko/ Acree, William: *Empire's End. Transnational Connections in the Hispanic World*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2016.
- Unamuno, Miguel de: *Por tierras de Portugal y de España*. Madrid: Alianza, 2006.
- Weitz, Hans-Joachim: «'Weltliteratur' zuerst bei Wieland», *Arcadia*, 22 (1987), pp. 206-208.

Representaciones transnacionales en los relatos de viajes.

Los aportes de la imagología en tres contextos (hispanico, francófono y lusófono)

Catarina Barreira de Sousa

Université de Fribourg

Suiza

Resumen: En un contexto mundial globalizado se valoran cada vez más los aportes teóricos para comprender las relaciones transnacionales. En ese sentido, nos proponemos poner de relieve el potencial de los textos viáticos, recurriendo a un abordaje imagológico. Ilustraremos algunos presupuestos con tres relatos de viaje contextualmente muy distintos: uno hispanico, con *Por tierras de España y Portugal*, de Miguel de Unamuno (la gran referencia literaria de la imagología intraibérica); otro francófono, con *Viaje al Congo* de André Gide (representación del Otro en tiempos coloniales); y, por fin, uno lusófono con *Breviário do Brasil*, de Agustina Bessa-Luís. En éste se tratará más bien de un viaje a la memoria colonial de Portugal.

Palabras claves: Relato de viaje, imagología, iberismo, colonialismo.

Transnational representations in travel narrative. The contributions of imagology in three contexts (hispanic, francophone and lusophone)

Abstract: In a globalized world context, theoretical contributions to understand transnational relations are increasingly valued. In this sense, we propose to highlight the potential of viatical texts, recurring to an imagological approach. We will illustrate some assumptions with three contextually very distinct travel narratives: a hispanic one, *Por tierras de España y Portugal*, by Miguel de Unamuno (the great literary reference of intra-iberian imagology); a francophone narrative, *Viaje al Congo* by André Gide (representation of the Other in colonial times); and, finally, a lusophone one, *Breviário do Brasil*, by Agustina Bessa-Luís. The latter will be more of a journey into Portugal's colonial memory.

Keywords: Travel narrative, imagology, iberianism, colonialismo.

INTRODUCCIÓN

El estudio de las representaciones transnacionales está en el centro de incontables investigaciones, no sólo en el ámbito literario, pero también en todas las disciplinas que se desarrollan en torno a la temática transcultural. Inscritas en un mundo globalizado, las manifestaciones culturales reflejan inevitablemente las cosmovisiones de nuestras sociedades actuales, altamente interconectadas.

En este contexto, tienen un interés evidente los estudios viáticos. De hecho, el relato de viaje es el territorio literario del contacto de culturas por excelencia, donde se plasman imágenes transnacionales, o simplemente, del Otro. Además, recordemos que el Otro se representa por oposición al sujeto que observa, revelando de forma más o menos indirecta al observador, en nuestro caso, al viajante.

Nos proponemos, por lo tanto, poner de relieve el potencial de los textos viáticos en el marco de la temática transnacional y, para ese efecto, empezaremos por recordar la trayectoria del relato de viaje hacia su reconocimiento literario y académico. En un segundo momento, destacaremos algunos aportes teóricos relevantes para el abordaje de los relatos de viaje desde el punto de vista de la imagología, la disciplina que en el seno de la literatura se especializó en el estudio de las representaciones del Otro, desde una perspectiva transnacional, o simplemente del Otro en su sentido más absoluto.

Para ilustrar algunos de los presupuestos teóricos expuestos, compartiremos ejemplos de relatos ubicados en tres contextos geográficos distintos: el hispánico, el francófono y el lusófono. Nos interesa particularmente este eclecticismo porque buscamos ampliar horizontes y puntos de vista para desarrollar un abordaje comparatista que permita confrontar distintas cosmovisiones transnacionales. Más allá de las diferencias, las tres obras seleccionadas son representativas de un contexto histórico y geográfico específicos —la Europa del siglo XX, con sus particularidades nacionales y transnacionales, desde un punto de vista ibérico y eurocéntrico, hacia el mundo postcolonial.

Empezamos nuestro recorrido por la obra que ilustra una cierta percepción del iberismo, con *Por tierras de España y Portugal*, de Miguel de Unamuno, la gran referencia literaria de la imagología intraibérica. Nos centraremos en algunas crónicas sobre viajes que su autor hizo a Portugal (¿qué nos dice esa mirada sobre los otros pueblos ibéricos, sobre su tiempo y sobre su autor, Miguel de Unamuno?). Alargamos nuestro análisis al

mundo francófono con *Viaje al Congo* de André Gide, una obra de referencia que nos ofrece una visión única del colonialismo francés (y del colonialismo en general). Se trata de comprender de qué forma se representa el Otro en tiempos coloniales y qué mecanismos ideológicos revelan esas imágenes. Avanzamos en el tiempo y terminamos con una mirada postcolonial, en este caso lusófona. De cierta forma, regresamos al punto de partida, Portugal. Desde ahí, nos expandimos al otro lado del Atlántico con *Breviário do Brasil*, de Agustina Bessa-Luís. En este caso se tratará más bien de un viaje a la memoria colonial de Portugal para reflexionar sobre la influencia del pasado histórico en la mirada presente.

En el espacio limitado de este artículo nos centraremos en los pasajes que revelan de forma evidente imágenes transnacionales para desarrollar reflexiones imagológicas: ¿cómo se representa el Otro? ¿De forma estereotipada o más personalizada? ¿Esa mirada refleja una cierta visión histórica? Se trata, en cierta medida, de añadir piezas al gran puzzle de las representaciones del mundo, tarea que implica, necesariamente, el aporte de la literatura en general y del relato de viaje en particular.

1. ENTRE LO DOCUMENTAL Y LO LITERARIO

Se suele considerar el relato de viaje un género atípico, sin ley ni forma fija¹, lo que habrá frenado su reconocimiento literario. De hecho, a pesar de sus orígenes ancestrales², su valoración literaria sólo se concretó en la época del Romanticismo, cuando escritores ya consagrados empezaron a viajar y a compartir sus experiencias mediante la escritura³. Al fuerte interés testimonial, particularmente relevante durante la exploración y la dominación del Nuevo Mundo, se añadió el interés literario.

Señalamos de paso que nos centramos en el relato de viaje de carácter factual, el que la crítica privilegia a la hora de defi-

¹ Expresiones frecuentemente citadas de Le Huenen, Roland: *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*. Paris: PUPS, 2015, p. 26.

² Muy a menudo obras como la *Historia* de Heródoto, *Gilgamesh* o la *Odisea* son mencionadas como los primeros ejemplos de relatos de viajes.

³ *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) de Chateaubriand es considerada la obra que inaugura este nuevo camino del relato de viaje hacia la Literatura. El artículo «Camino del viaje hacia la literatura» (2009), de Julio Peñate, es particularmente aclarador sobre este largo recorrido hacia el reconocimiento literario: «Camino del viaje hacia la literatura», en: Peñate, Julio (ed.): *Relato de viaje y literatura hispánica*. Madrid: Visor, 2004, pp. 13-29.

nir el propio relato de viaje. Es precisamente este valor testimonial el que ha despertado una fuerte curiosidad en torno al género viático. Como recuerda Adrian Pasquali⁴, diferentes contextos históricos suscitaron diferentes intereses por los relatos de viaje: en la Edad Media, asumen los contornos de búsqueda espiritual plasmados en relatos de peregrinaciones; durante el Renacimiento, se valoran los viajes culturales a Italia y las incursiones hacia el Nuevo Mundo; en el Romanticismo representan más bien una forma de evasión e introspección, sin olvidar el entusiasmo por los viajes arqueológicos en el Medio Oriente; ya en el siglo XX, la colonización y descolonización se reflejaron de diferentes formas en las narrativas de viaje.

Quizás no sea exagerado decir que la historia está documentada por los relatos de viaje, acompañando los grandes cambios de la humanidad. Sin olvidar que, muy a menudo, constituyen la principal fuente, y a veces la única, para conocer determinados momentos históricos, como es el caso de la llegada al Nuevo Mundo, el futuro continente americano. Es elocuente la diversidad de formas textuales que dan cuenta de lo que muchos consideran ser el primer gran contacto con el Otro (desde una perspectiva eurocéntrica)⁵: diarios, relatos, crónicas, cartas, relaciones, memorias, etc. Asimismo, ilustran la extraordinaria polimorfía del relato de viaje, o sea, su gran capacidad de integrar textos genéricamente muy distintos (descripción, narración, reflexión, ensayo, autobiografía, etc.⁶). Nos parece, además, que estas diferentes modalidades textuales nos ofrecen múltiples pistas de acceso al pensamiento del autor-viajante-narrador (según el contrato implícito de veracidad) y, por lo tanto, representan manifestaciones idóneas de una cosmovisión individual y/o colectiva.

En el contexto de los estudios literarios —y de toda la reflexión sobre los géneros y la literariedad—, fue precisamente esta heterogeneidad formal la que, en un primer momento, suscitó

⁴ Pasquali, Adrien: «Récits de voyage et critique: un état des lieux», *Textyles*, 12 (1995), p. 22.

⁵ Éste es el postulado de Todorov en *La conquête de l'Amérique. La question de l'Autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

⁶ Toda la problemática de la heterogeneidad genérica del texto viático es sumamente interesante por todas las reflexiones que ha planteado. Ilustra de forma evidente lo que Jean-Michel Adams designó por “secuencias” (véase *Les textes: types et prototypes*. Paris: Nathan, 1992). Si cada género textual se caracteriza por una tipología de secuencia predominante, lo propio de cada género es contener diferentes tipos de secuencias. Asimismo, es lo que se verifica de forma aún más evidente en el relato de viaje.

un fuerte interés por el relato de viaje. Sin embargo, muy rápidamente otra temática se impone en las investigaciones académicas (de ciencias humanas y de literatura de viaje): la alteridad y su representación.

Según Holtz y Masse⁷, después de algunos trabajos precursores en los años 70, la investigación se acelera en la década de los ochenta, fruto, en gran medida, del contexto postcolonial. Aunque la literatura de viaje no se confunde con las problemáticas del colonialismo, es evidente la dependencia que este tipo de textos mantiene con los agentes coloniales desde el periodo de los “grandes descubrimientos”. Además, la fascinación por los primeros contactos documentados en los relatos de viaje se expande a varias disciplinas (antropología, etnología, historia)⁸.

Una parte significativa de los estudios se centra, entonces, en la deconstrucción de los discursos hegemónicos, resultantes, en gran medida, de una perspectiva eurocéntrica. Como aclara Pérez Gras, “la literatura de viaje, de cautiverio, de frontera, de guerra o de exilio, entre otras variantes, ofrece una variedad de textos en los que se puede trabajar la desmitificación de prejuicios y estereotipos instalados desde los regímenes imperialistas y perpetuados en el tiempo”⁹. Las posibilidades de análisis que ofrece el relato de viaje son por lo tanto evidentes: “El viajero, el cautivo, el militar o el exiliado se encuentran en el espacio del Otro y este choque de dos mundos permite un análisis transcultural, sin la necesidad de comparar dos literaturas nacionales”¹⁰. Uno de los ramos de la investigación que suele dedicarse a la identificación y al análisis de los prejuicios en las representaciones del Otro es precisamente la imagología.

⁷ Holtz, Grégoire/ Masse, Vincent: «Étudier les récits de voyage: bilan, questionnements, enjeux», *Arborescences: revue d'études françaises*, 2 (2012), pp. 18-19, <https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2012-n2-arbo0110/1009267ar/> (consultado 20-X-2016).

⁸ Una obra se destaca: *Tristes Tropiques* (1955) del famoso etnólogo francés Claude Lévi-Strauss.

⁹ Pérez Gras, María Laura: «Imagología: la evolución de la disciplina y sus posibles aportes a los estudios literarios actuales», *Enfoques*, XXVIII, 1 (2016), p. 15, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1669-27212016000100002 (consultado 11-III-2019).

¹⁰ *Ibid.*

2. CONTRIBUCIONES DE LA IMAGOLOGÍA

La imagología es un campo de investigación que surgió en el ámbito de las literaturas comparadas y que adquirió una cierta autonomía en las últimas décadas, desarrollando un objeto y un método propios. Se define como el estudio de las representaciones del Otro en la literatura¹¹ y supone un abordaje multidisciplinar que tiene en cuenta diferentes perspectivas (historia, antropología, sociología, psicología, sociocrítica, etc.). El objetivo actual de la imagología sería, según Antonio Martí:

revelar el valor ideológico y político que puedan tener ciertos aspectos de una obra literaria en tanto que condensan las ideas que el autor comparte con su medio social y cultural, al mismo tiempo que cuestionan la propia identidad cultural, en una relación dialógica en que identidad y alteridad se presuponen como algo más que un tema.¹²

Después de los trabajos pioneros de Jean-Marie Carré, el gran impulsor de la imagología fue el belga Hugo Dyserinck, considerado el fundador de la nueva imagología basada en el texto literario¹³. En Francia son particularmente relevantes los trabajos de Daniel-Henry Pageaux y de Jean-Marc Moura que se dedicaron a la problemática del “tercer mundo” en la literatura y a los conflictos sociales de la inmigración en Francia. En España, destacamos los estudios dedicados a los contactos

¹¹ Si al principio este Otro se confundía con el extranjero, es decir, con el que pertenece a un espacio extranacional, actualmente asume un carácter distintivo más amplio y complejo, ya que puede integrar distintos trazos de pertenencia: «La Imagología puede estudiar las imágenes del Otro o de los Otros en un sentido más amplio, ya sean estos de otros países o de otras comunidades, etnias, clases sociales, tribus urbanas, géneros sexuales, así como también de cualquier tipo de grupo humano que corporice la idea de alteridad desde el punto de vista del sujeto enunciadador». En: Pérez Gras (2016), *op. cit.*, p. 20.

¹² Martí, Antonio: «Literatura comparada», en: Llovet, Jordi (et al.): *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005, citado por Pérez Gras (2016), *op. cit.*, p. 12.

¹³ Fundó en 1967, en la Universidad de Aachen, el Instituto de Comparatística y juntamente con sus seguidores, entre los cuales se destacan Joep Leerssen y Manfred Fischer, ha producido una gran cantidad de trabajos ya considerados clásicos de la imagología. Véase Ribeiro Sousa, Celeste: «Literatura e Imagologia: uma interação produtiva. A contribuição da Comparatística da Universidade de Aachen», *Pandaemonium*, 17 (2011), pp. 159-186, www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemoniumgermanicum (consultado 7-XII-2018).

intraibéricos, en particular a las relaciones entre España y Portugal¹⁴.

En este ámbito se desarrollaron algunos conceptos propios que adquirieron un valor funcional como instrumento metodológico: *imagotipo*, *autoimagotipo* y *heteroimagotipo*. Éstos tienen la ventaja de ser más precisos y de evitar el sentido peyorativo de términos como *estereotipo* o *prejuicio*. Como aclara Simões, el imagotipo es una representación heterogénea, aglutinante y relacional, puesto que supone “unos y otros”, ya que los “unos” no existen sin la mirada de los “otros”¹⁵. Por consiguiente, se plantean nociones como las de “transferencia cultural”, puesto que se parte del principio de que la literatura fija y difumina imágenes identitarias que se construyen en la interacción entre lo propio y lo ajeno. Según Brandenberger, a la imagología le incumbe la tarea de intentar explicar el origen y los efectos de los imagotipos, o sea, de imágenes, estereotipos, clichés, y, “en el mejor de los casos, contribuir a un compromiso social y anti-xenófobo cuando consigue relativizar la veracidad de estereotipos o clichés”¹⁶.

Daniel-Henri Pageaux ha logrado una importante evolución en esta disciplina con sus aportes teóricos¹⁷. Propuso un método basado en tres niveles de análisis: el lexical, centrado en la identificación de las palabras que sirven para “escribir el Otro”¹⁸; el

¹⁴ Citamos los resultados de dos proyectos relevantes: Fernández García, Luísa Leal: *Imagologías ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*. Mérida: Gobierno de Extremadura, 2012; Brandenberger, Tobias/ Thorau, Henry: *Portugal und Spanien: Probleme (keiner Beziehung) (Portugal e Espanha: Encontros e Desencontros)*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2005; *España y Portugal – Antagonismos literarios e históricos* (ss. XVI-XVIII). Dossier monográfico en *Iberoamericana*, 28 (2007).

¹⁵ Maria João Simões: «Cruzamentos teóricos da imagiologia literária: imagotipos e imaginário», en: *Imagotipos literários: processos de (des)configuração na imagiologia literária*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa (2011), pp. 39-40, <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/28919/1/Imagotipos%20liter%C3%A1rios.pdf> (consultado 4-V-2017).

¹⁶ Tobias Brandenberger: «Antagonismos intraibéricos y literatura áurea. Algunas reflexiones metodológicas ejemplificadas», *Iberoamericana*, 28 (2007), pp. 79-97, citamos pp. 82-83.

¹⁷ Daniel-Henri Pageaux: «Diálogos ibéricos, imágenes, relaciones e interculturalidad luso-españolas», en: Fernández García, María Jesús/ Leal, Luísa: *Imagologías ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*. Mérida: Gobierno de Extremadura, 2012, pp. 19-25.

¹⁸ Según el autor, el empleo de determinado tipo de léxico “implica elecciones lingüísticas que superan el falso problema de la verdad y de la falsedad de la imagen, pues nos vemos confrontados ahí con un hecho que depende a la

antropológico y cultural (o enciclopédico) que permite revelar la distancia diferencial entre las dos culturas en contacto, partiendo de informaciones variadas (religión, alimentación, arte, vestuario). El tercer nivel resulta de la interpretación de las dos fases precedentes. Cualquier análisis supone un abordaje inmanente (intrínseco al propio texto) y contextual; por lo tanto, es necesario tener en cuenta las condiciones de producción y de recepción del texto. Además, el investigador identifica cuatro actitudes interculturales de interpretación del Otro (y de sí mismo): la “manía”, que supone una valoración positiva, hasta la absolutización, del Otro y de su cultura. Por vía de consecuencia supone una interpretación negativa o peyorativa del Yo y de su cultura. La “fobia” representa la actitud opuesta: se observa un menosprecio que puede ir hasta el odio del Otro, considerado culturalmente inferior y, por otra parte, una visión positiva del Yo y de su cultura. La tercera actitud es la “filia” que supone una visión positiva de ambas partes y una reciprocidad en cuanto a una estima mutua. La cuarta actitud no remite a una palabra precisa. Consta de varias posibilidades a partir del juego binario de las “relaciones” positivas o negativas que se alteran, se borran o se transforman conforme van integrando conjuntos ideológicos (*panlatinismo*, por ejemplo, o en nuestro caso, el *iberismo*)¹⁹.

Jean-Marc Moura continúa los lineamientos de Pageaux y también aborda los textos de manera tanto inmanente como contextual, pero su análisis se sostiene sobre todo en la teoría hermenéutica de Paul Ricoeur. Se basa en la distinción entre imaginación reproductiva, propia de las ideologías, que consiste en la recuperación de imágenes ya existentes en la comunidad; y la imaginación productiva, propia de las utopías, que se manifiesta mediante la creación de nuevas imágenes para la cultura del autor²⁰. El mismo autor propone un análisis de las imágenes en tres etapas: primero como producto de una nación, cultura o sociedad; después se procede a una comparación

vez de la ideología (¿qué significa concretamente hablar en la España franquista de “hermandad” cuando se refiere a Portugal?) y/o del imaginario: ¿qué significa hablar de *saudade* en vez de emplear la palabra *melancolía*?” (Pageaux (2012), *op. cit.*, pp. 19-20).

¹⁹ *Ibid.*, pp. 20-21.

²⁰ Retomamos la presentación que de este autor ha hecho Pérez Gras en su ya citado artículo de síntesis: «Imagología: la evolución de la disciplina y sus posibles aportes a los estudios literarios actuales», *Enfoques*, XXVIII, 1 (2016), pp. 9-38, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1669-27212016000100002 (consultado 12-X-2017).

entre las literaturas de las distintas naciones para establecer relaciones e influencias; y finalmente se podrá averiguar si las imágenes son un producto creado o reproducido por el autor del texto y cómo éstas se ubican dentro de su cosmovisión particular²¹.

Sobre los intereses de la imagología, Pérez Gras destaca los enfoques convergentes con los estudios postcoloniales y los estudios culturales, puesto que trabajan con “el problema de la alteridad y de las relaciones entre los grandes sistemas culturales (Europa, Extremo Oriente, etc.)”²². Por lo tanto, la imagología puede contribuir al objetivo de los estudios postcoloniales, el de “evidenciar la hegemonía cultural del imaginario europeo y reconocer las voces de las literaturas emergentes de los países que han dejado de ser colonia pero que todavía buscan definir su identidad”²³. La misma investigadora considera que, aunque no se busque hacer juicios sobre las culturas o naciones, el simple hecho de desmitificar prejuicios y estereotipos “ya implica una toma de posición a favor de la diversidad cultural y en contra de los discursos hegemónicos”²⁴. Defiende, por lo tanto, que uno de los objetos de estudio más interesantes para la aplicación de estas teorías (imagología, postcolonialismo y estudios culturales) es precisamente la literatura colonial, y el relato de viaje en particular:

El estudio de las culturas “exotizadas” en la literatura ha ido creciendo en los últimos quince años, y el territorio más fecundo para este tipo de análisis han sido los textos que construyen imágenes de Medio Oriente, África e Hispanoamérica.²⁵

Nos interesa ahora percibir de qué forma algunos de estos instrumentos teóricos nos pueden ser útiles y operacionales a la hora de analizar textos en concreto. Por ello, escogemos tres relatos de viajes de orígenes y destinos variados, lo que tiene la ventaja de ilustrar su aplicación a realidades contextuales muy distintas.

²¹ *Ibid.*, p. 18.

²² *Ibid.*, pp. 13-14.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 18.

²⁵ *Ibid.*, pp. 13-14.

3. ASPECTOS IMAGOLÓGICOS EN TRES RELATOS DE VIAJE

Miguel de Unamuno, *Por tierras de Portugal y España* (1911)

Miguel de Unamuno es una de las grandes referencias literarias españolas de su época (finales del siglo XIX, principios del XX) y en particular de la “generación del 98”, la generación de autores profundamente marcada por los cambios mundiales, en particular el fin del imperio español y su consecuente reflexión identitaria y existencialista. De hecho, una de sus obras emblemáticas es un ensayo titulado *Del sentimiento trágico de la vida*, en el cual el autor considera la vida una contradicción, una perpetua lucha sin victoria ni esperanza. Miguel de Unamuno es también conocido por su ideal *iberista*, una unidad entre las diferentes regiones de la península ibérica (política, cultural, ideológica y espiritual) y que, en el caso de Portugal, sería más bien cultural y espiritual.

Tiene una obra extensa y cultivó varios géneros —cuentos, novelas, poesía, teatro, ensayo, relatos de viaje—. Curiosamente, este último muy a menudo se olvida. Aunque no fue el género que más practicó, su interés es evidente: su fuerte componente autobiográfico (entre viaje exterior e interior) permite un acercamiento inédito al pensamiento del autor.

En concreto, publicó tres relatos de viaje: *Paisaje* (1902), *Por tierras de Portugal y España* (1911) y *Andanzas y visiones españolas* (1922). *Por tierras de Portugal y España*, el que nos interesa para nuestro estudio, es una de las obras más emblemáticas de la imagología intraibérica de principios del siglo XX. El escritor viaja frecuentemente al país vecino, en familia o de forma más solitaria, también para visitar a amigos²⁶. La obra se compone de veintiséis artículos: doce que tratan de Portugal y catorce de España. Todos fueron publicados entre 1906 y 1909 en *La Nación*, un periódico famoso de Buenos Aires y en *El Imparcial madrileño*. Los títulos son reveladores de sus aficiones: *Eugenio de Andrade* (uno de los poetas portugueses que admira); *La literatura portuguesa contemporánea*; *Epitafio*, *Desde Portugal*, *Las ánimas del Purgatorio*, *La pesca de Espinho*, *Braga*, *O Bom Jesus do Monte*, *Guarda*, *Un pueblo suicida*, *Alcobaça*. Sobresalen algunas localidades por las cuales viajó, pero la mayoría son textos con un enfoque literario e histórico. Además, se perfila la influencia cristiana y existencialista con las referencias al purgatorio y al suicidio.

²⁶ Entre ellos se destacan algunos escritores portugueses conocidos como Teixeira de Pascoaes.

Escogemos algunos fragmentos significativos del punto de vista de las representaciones de Portugal, a partir de los cuales se podrá hacer un comentario imagológico. El primer texto se titula *Eugenio de Andrade*, un poeta portugués que sirve a Miguel de Unamuno como propósito de introducir el tema general de la literatura y el de la portuguesa en particular. El autor utiliza varias referencias literarias para ilustrar el alma del pueblo portugués y así crear su propia imagen:

Representaseme Portugal como una hermosa y dulce muchacha campesina que de espaldas a Europa, sentada a orillas del mar, con los descalzos pies en el borde mismo donde la espuma de las gemebundas olas se los baña, los codos hincados en las rodillas y la cara entre las manos, mira cómo el sol se pone en las aguas infinitas. Porque para Portugal el sol no nace nunca: muere siempre en el mar que fue teatro de sus hazañas y cuna y sepulcro de sus glorias.²⁷

La personificación de Portugal en una figura femenina melancólica y *saudosista*²⁸ de su pasado glorioso sintetiza dos movimientos —condensa imágenes reproductivas (recuperadas de la literatura portuguesa²⁹) e imágenes productivas— las que su autor creó y revelan su afición al país vecino idealizado en “una hermosa y dulce muchacha campesina”. Unamuno proyecta una mirada volcada al pasado histórico y lo que suele representar un escenario más idílico, la puesta del sol en el mar, se convierte en un palco de tragedias pasadas. Además, la figura femenina campesina sugiere vulnerabilidad, candidez y simplicidad, en contraposición a una cierta virilidad (¿del país vecino?) o, por lo menos, revela una mirada proteccionista.

El segundo relato profundiza la temática de la literatura: *La literatura portuguesa contemporánea*. El autor empieza constatando lo que le parece un absurdo:

²⁷ Unamuno, Miguel de: *Por tierras de Portugal y de España*. Madrid: Alianza, 2006, p. 8.

²⁸ *Saudosismo* es el término creado a partir de *saudade*, el sentimiento de nostalgia que en Portugal inspiró movimientos artísticos y filosóficos y que muy a menudo se presenta como un elemento definitorio de la identidad portuguesa (véase el ensayo de referencia *O mito da Saudade* de Eduardo Lourenço).

²⁹ En *Eugénio de Andrade*, Unamuno destaca la obra *Constança*, cuyo título se refiere a una figura histórica de la cual se inspira para crear su personaje femenino.

Aquí, en España, no es la literatura portuguesa todo lo conocida y apreciada que debería ser, aun siendo las dos lenguas tan afines que, sin gran esfuerzo, podemos leer el portugués. Diferénciase del castellano mucho menos que el catalán, y, sobre todo, el portugués escrito.

Mas, aun siendo los dos países vecinos aislados los dos, en cierto modo, del resto de Europa, yo no sé qué absurdo sino nos ha mantenido separados en lo espiritual. En Madrid es más fácil encontrar un libro inglés, alemán o italiano que un portugués, y en Portugal hay Facultad de Medicina en que sirven de texto en Histología obras de nuestro Ramón y Cajal, pero... en francés (*Por tierras*, p. 15).

Para justificar el alejamiento entre Portugal y España, utiliza una explicación basada en los imatopos nacionales (auto y heteromatopos):

Y siendo así, ¿a qué se debe este alejamiento espiritual y esta tan escasa comunicación de cultura? Creo que puede responderse: a la petulante soberbia española, de una parte, y a la quisquillosa suspicacia portuguesa, de la otra parte. El español, el castellano, sobre todo, es desdeñoso y arrogante, y el portugués, lo mismo que el gallego, es receloso y susceptible. Aquí se da en desdeñar a Portugal y en tomarlo como blanco de chacotas y burlas, sin conocerlo, y en Portugal hasta hay quienes se imaginan con que aquí se sueña en conquistarlos.

Y, sin embargo, Portugal merece ser estudiado y conocido por los españoles.

Hago un viaje allá por lo menos una vez al año, y cada vez vuelvo más prendado de ese pueblo sufridor y noble. Pero a lo que me he aficionado decididamente es a la literatura portuguesa. A la moderna, quiero decir (*Por tierras*, pp. 16-17).

Mediante el uso de enunciados aforísticos (con referentes nacionales generalizadores o con estructuras como “hay quienes...”), se traza una especie de cartografía de los caracteres ibéricos (en otros artículos se desarrollan más perfiles ibéricos). De este modo se construyen estereotipos: el español es soberbio, desdeñoso y arrogante, el portugués receloso y susceptible. Sin embargo, como lo sustenta el autor: “Portugal merece ser estudiado y conocido por los españoles”. Miguel de Unamuno utiliza su afición a la literatura portuguesa (la *filia* según Pageaux) para defender el acercamiento de los dos países. La literatura representaría, por lo tanto, la prueba de un iberismo más profundo y espiritual.

Otros pasajes nos revelan más imatopos significativos. En *Epitafio* se puede leer: “El pueblo portugués tiene, como el gallego, fama de ser un pueblo sufrido y resignado, que lo aguanta todo sin protestar más que pasivamente. Y, sin embargo, con pueblos tales hay que andarse con cuidado. La ira más terrible es la de los mansos” (*Por tierras*, p. 39). Aquí el autor procede a un análisis psicosocial de los pueblos, más allá de sus apariencias y estereotopos. Además, se puede intuir el profundo arraigo histórico entre Portugal y Galicia, lo que también contribuye para sostener su iberismo. En *Desde Portugal* se retoma el tópico del pesimismo nacional, que Unamuno explota a partir de la actualidad histórica:

A raíz del regicidio del 1 de febrero, última escena trágica de la historia de Portugal, que es, siglos hace, un continuado naufragio, [...]. Oliveira Martins era un pesimista, es decir, era un portugués. El portugués es constitucionalmente pesimista; él mismo nos lo repite. (*Por tierras*, p. 45)

El uso de la tautología refuerza aún más sus imatopos sobre Portugal, creando la impresión de una verdad absoluta e implacable.

Finalmente, destacamos un pasaje de *La pesca de Espinho*, en el que una aparente descripción de pescadores desemboca en un escenario de tragedia:

Y es un espectáculo trágico el de aquel montón de vidas expirantes que se agitan al sol, junto a las olas de que salieron, al rumor del fado eterno del mar. Traen sustento de vida a los hombres, y una vez más se nos aparece como un vasto cementerio ese océano donde acaso se inició la vida y en cuyo seno palpita poderosa. Pero es que estas arenas mismas, lecho de muerte, no son en su mayor parte, acaso, ¿restos de caparazones de seres en un tiempo vivos? ¿La arena misma, no es un vasto cementerio? ¿No lo es el mar? (*Por tierras*, p. 68)

Sus interrogaciones retóricas acentúan la gradación trágica. Todo es cementerio: la arena, el mar y el propio océano, donde nace la vida, “se nos aparece como un vasto cementerio”. Aquí subrayamos el marcador de subjetividad que nos recuerda que se trata de una visión muy personal.

Podríamos seguir presentando más ejemplos para sostener la visión unamuniana de Portugal y de sus habitantes. En todas ellas, sobresale la nostalgia de un pasado glorioso, el pesimismo

y el sentimiento trágico de la vida. Un simple análisis lexical, siguiendo el método de Pageaux, nos permitirá confirmarlo rápidamente (“campa”, “desgraciada patria” (*Por tierras*, p. 61); “naufragio de siglos”, “saudoso monarca”, “melancólica poesía” (*Por tierras*, p. 81)).

Sin embargo, si aparentemente estos aspectos son negativos, funcionan para el autor como una fuerza de atracción: “¿Que tendrá este Portugal, pienso, para así atraerme? ¿Que tendrá esta tierra, por de fuera riente «blanda, por dentro atormentada» trágica? Yo no sé, pero cuanto más voy a él, más deseo volver” (*Por tierras*, p. 102). Quizás el contexto de crisis identitaria que se vive en España (la Generación del 98 es una de sus manifestaciones) podría, en parte, explicar esta atracción. Por efecto de espejismo³⁰, Unamuno proyectaría en Portugal sus propios sentimientos ante la vida. La ventaja de Portugal es que ofrece un distanciamiento y una libertad que, por cierto, estarían más entibiados en suelo español o, simplemente, como lo reveló Unamuno, “Portugal me interesa mucho porque me interesa España y nosotros vamos a donde Portugal ya está”³¹.

Como primeras consideraciones (no finales, porque se preconiza un estudio más desarrollado), recordamos que los imatopos sobre Portugal y los portugueses son aforísticos (como todos los comentarios sobre los pueblos ibéricos); que la mirada de Unamuno está profundamente condicionada por su bagaje cultural y su “sentido trágico de la vida”. Existe evidentemente una afinidad por el país vecino, en particular con su literatura, que, además, le sirve de argumento para defender su iberismo. Finalmente, nos parece que estos relatos pueden ser considerados como la expresión de un doble viaje —físico e introspectivo—. Por tierras de Portugal, Unamuno nos revela paisajes de su mundo interior, compartiendo, en un tono a veces muy intimista, sus reflexiones sobre la vida. Por lo tanto, defendemos que ésta es una de las obras más relevantes para acercarse al pensamiento de su autor.

André Gide, *Viaje al Congo* (1927)

Cuando publica *Viaje al Congo*, en pleno período colonial europeo, André Gide ya es un autor consagrado, respetado e

³⁰ Por efecto de ‘espejismo’ consideramos la tendencia para proyectar en el entorno su propio estado interior, lo que, durante el Romanticismo, fue muy a menudo explotado por los escritores.

³¹ Marcos, Ángel de Dios: «Unamuno e Oliveira Martins», *Revista da Universidade de Coimbra*, 38 (1999), pp. 149-157, citamos p. 152.

influyente. Es conocido por sus ideas inconformistas, crítico de cualquier tipo de servidumbre religiosa, social o familiar. En 1925 emprende uno de sus viajes más anhelados; quiere descubrir el corazón de África, el continente que atrae a las almas aventureras —es lo que nos revela a la hora de empezar el viaje—. Lo acompaña su amigo, secretario y director, Marc Allégret, y los dos quieren compartir esta experiencia, uno con su escritura, el otro con su cámara. El resultado vendrá dos años después, con la publicación, en 1927, de *Voyage au Congo*, seguido, un año después por *The Return of Chad*, y por la película documental con el mismo nombre *Voyage au Congo*, también lanzada en 1927.

En este periodo de entre dos guerras, el destino de África se decide aún entre las manos de las grandes potencias europeas, que ahí defienden afincadamente sus intereses económicos, con métodos humanamente reprochables. Para lograrlo, los poderes coloniales no hesitan en otorgar concesiones a grandes empresas para explotar los recursos del continente³².

¿Por qué contar este viaje? Ésta es la pregunta que el propio escritor hace al principio de su relato, de suma importancia para identificar su intencionalidad comunicativa. Si al principio admite que aún no lo sabe, rápidamente tendrá su respuesta al enfrentarse con la hipocresía de los discursos oficiales y con las condiciones de trabajo de la población, que más se asemejan a las de esclavitud. Su testimonio servirá para denunciar las injusticias y atropellos a los derechos humanos.

Desde un punto de vista imagológico, este relato de viaje implica un contacto con una alteridad colonizada, contexto que inevitablemente va a influir ideológicamente en el discurso del autor, de forma explícita o no. Se trata de comprender cómo se posiciona André Gide frente a un sistema de dominación legitimado por la potencia que él mismo representa.

Retomando la propuesta de Pageaux y a partir de un simple análisis lexical, podemos identificar los rasgos esenciales que permiten describir al Otro. Luego, al principio de su viaje, cuando llega a Brazaville, el escritor-viajante anuncia: “Moins le Blanc est intelligent, plus le Noir lui paraît bête”³³. Con este aforismo, se presentan dos mundos en conflicto: el Blanco y el Negro, colores que, por metonimia, van a representar valores

³² Varias empresas se dedicaron a la explotación del caucho con el advenimiento de la industria automóvil y de las bicicletas.

³³ Gide, André: *Souvenirs et voyages*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001, p. 343.

diametralmente opuestos. Éste es el punto de embarque para un relato basado en un léxico estereotipado, puesto que la presencia de referentes como Blanco y Negro (o Indígena) como nombres propios (referentes estáticos) es una constante.

Además, el enunciado citado encierra una de las tesis que su autor quiere defender: los defectos que se atribuyen al *Negro* (estereotipos) son la consecuencia de la opresión de los *Blancos*. Varios ejemplos ilustran su tentativa de empatía con el Otro:

L'on peint le peuple noir comme indolent, paresseux, sans besoins, sans désirs. Mais je crois volontiers que l'état d'asservissement et la profonde misère dans laquelle ces gens restent plongés, expliquent trop souvent leur apathie. Et quel désir pourrait avoir quelqu'un qui ne voit jamais rien de désirable?³⁴

Aquí el autor denuncia claramente la acción del *Blanco* que hunde el colonizado en la miseria y la inacción. Más adelante, declara: "Je continue de croire, et crois de plus en plus, que la plupart des défauts que l'on entend reprocher continuellement aux domestiques de ce pays, vient surtout de la manière dont on les traite, dont on leur parle"³⁵. Sin negar los estereotipos, el autor acusa de nuevo a los que tratan mal a sus domésticos. Y va más allá, después de un episodio exclama:

Quels braves gens! Comme on les conquerrait vite! et quel art diabolique, quelle persévérance dans l'incompréhension, quelle politique de haine et de mauvais vouloir il a fallu pour obtenir de quoi justifier les brutalités, les exactions et les sévices.³⁶

Aquí la acusación llega a su máxima paradoja, al clasificar la acción del colonizador de diabólica y persistente en el odio, puesto que del otro lado se trata de "brave gens". Por lo tanto, para el autor, nada puede justificar el comportamiento del *Blanco*.

Todo este discurso humanista da aun más credibilidad a la misión que André Gide tácitamente aceptó, la de denunciar las injusticias. Sin embargo, a lo largo del trayecto, el cansancio y la lasitud de un viaje físicamente agotante van a atenuar sus filtros mentales y el léxico para describir al Otro cambia progre-

³⁴ *Ibid.*, p. 377.

³⁵ *Ibid.*, p. 420.

³⁶ *Ibid.*, pp. 487-488.

sivamente: "peuple d'enfants tous pareils", "les vieux demeurent farouches; accroupis à la manière des macaques" (*Souvenirs*, p. 373); "On ne peut imaginer bétail humain plus misérable" (*Souvenirs*, p. 468). Cuando asiste al drama de un árabe que se ahoga sin que nadie se mueva para ayudarlo, concluye: "Ici encore je me suis montré bien naïf" (*Souvenirs*, p. 543). Para explicar el episodio, cita *La mentalité primitive*³⁷, de Lévy-Bruhl. Su autor justifica este tipo de comportamiento por la aceptación ciega del destino de cada uno. Al final, André Gide añade: "Peut-on imaginer une conduite plus inhumaine et atroce?" (*Souvenirs*, p. 543).

A partir de ahí, los juicios se suceden: "Les gens de ces peuplades primitives, je m'en persuade de plus en plus, n'ont pas notre façon de raisonner; et c'est pourquoi si souvent ils nous paraissent bêtes" (*Souvenirs*, p. 547). Y no hesita en poner en causa sus convicciones anteriores: "Je crois aujourd'hui que je prêtais à ces gens des sentiments dont ils sont incapables" (*Souvenirs*, p. 571). Sin embargo, una toma de conciencia lo aflora y admitirá, al final, cuánto es difícil, quizás imposible, "à celui qui ne parle point la langue et ne fait guère que passer, de pénétrer bien dans la psychologie d'un peuple" (*Souvenirs*, p. 575).

Este relato ilustra claramente cómo las reflexiones de tipo imagológico pueden cambiar a lo largo del propio viaje. La (im)posibilidad de un cambio depende de la naturaleza de las interacciones con el Otro, las cuales pueden suscitar más o menos empatía en el viajero. André Gide lo reconoce: la imposibilidad de comunicar dificulta la comprensión mutua.

Retomando las actitudes interculturales propuestas por Pagneux, podemos situar al escritor-viajante en una dinámica que se mueve entre la manía y la fobia. La manía cuando resalta las cualidades del Otro, denunciando los abusos de la sociedad colonialista, y fobia, cuando se deja exasperar por comportamientos que no comprende y cede al juzgamiento fácil.

El análisis de *Viaje al Congo* suscita reflexiones imagológicas y comunicativas muy interesantes. Se trata de un relato ejemplar en cuanto a la influencia del contexto histórico-social sobre las representaciones transnacionales. Aquí se mide el impacto de las relaciones de poder y de su sistema de prejuicios. Además, se ilustra la evolución de las percepciones a lo largo de un viaje: de este modo se confirma en qué medida un viaje puede

³⁷ En este libro que suscitó mucha polémica, Lévy-Bruhl califica la mentalidad primitiva de mística y prelógica, lo que la distinguiría de la mentalidad civilizada. Al final de su vida, Lévy-Bruhl cambiará sus propósitos.

cambiar los imatipos sobre el Otro (de manía a fobia o al revés). Finalmente, destacamos, de un punto de vista pragmático-comunicativo, el carácter performativo del relato (es decir, la posibilidad de poder cambiar la realidad). Cuando el libro fue publicado, en 1921, se abrió una investigación sobre las prácticas de explotación de las empresas concesionarias, contribuyendo para una toma de conciencia sobre los efectos del colonialismo en las poblaciones. En este punto se acerca a los textos periodísticos y a su potencial de denuncia.

Agustina Bessa-Luís, *Breviário do Brasil* (2016)

Breviário do Brasil, de Agustina Bessa-Luís, es el relato de un viaje al Brasil patrocinado por el Centro Nacional de Cultura Portugués, bajo el programa *Portugueses al encuentro de su historia*. Como se puede leer en el sitio de la institución³⁸, se trata de viajes temáticos hacia países donde perduran vestigios portugueses de los siglos XVII y XVIII, en busca de nuevas formas de relacionamiento con base en esa historia común. El proyecto existe desde 1985 y ha contado con la participación de personalidades de reconocido valor en varios dominios, como la historia y las artes. Forman, por ende, lo que tradicionalmente se suele designar de embajada cultural. Se anuncia, después de cada viaje, la publicación de un relato de viaje y es precisamente uno de esos relatos que detendrá nuestra atención.

Breviário do Brasil fue publicado en Portugal en 1991 y 2012, y más tarde en Brasil (2016), por una editora luso-brasileña, Tinta da China. Su autora, Agustina Bessa-Luís (1922-2019) es considerada por muchos “la gran señora de las letras portuguesas”³⁹. Publicó más de medio centenar de libros de ficción, cuentos, obras de teatro y biografías. En 2004 recibió el galardón más importante de la literatura en lengua portuguesa, el premio Camões (además de otros premios como el Unión

³⁸ Disponible en: <https://www.cnc.pt/category/pesh/> (consultado 4-II-2020).

³⁹ Así la designaba el famoso ensayista Eduardo Lourenço. En 2019, con su desaparición, varios periódicos recordaron su aporte literario, como en el periódico francés *El Mundo*: “comparée à James et Balzac, Agustina Bessa-Luís n’a eu de cesse de scruter la société portugaise, ses croyances, son histoire et ses mutations dans une cinquantaine de romans, ainsi que des livres pour la jeunesse, des biographies, des pièces de théâtre, des chroniques et des nouvelles dont une faible part ont été traduits en français”; “Ses aphorismes, ses interventions dans le récit, son style à la fois classique et moderne confèrent à l’écriture d’Agustina Bessa-Luís un caractère singulier, radicalement inclassable”, https://www.lemonde.fr/disparitions/article/2019/06/11/mort-d-agustina-bessa-luis-ecrivaine-portugaise_5474720_3382.html (consultado 20-XI-2019).

Latina en 1987). Su obra retrata la evolución de la sociedad portuguesa del último siglo que describe bajo sus aforismos contundentes.

El viaje a Brasil tuvo lugar de marzo a abril de 1989; empezó en Rio de Janeiro, siguió para Recife, Brasília, São Luís, Belém e Manaus, con escalas en Bahia, Minas Gerais y luego de regreso a Rio. El relato de Agustina Bessa-Luis nos interesa particularmente porque supone un contacto con una antigua colonia portuguesa, con sus especificidades geográficas y socioeconómicas que la distinguen de las otras excolonias⁴⁰. De un punto de vista imagológico, varias preguntas son esenciales: ¿Cómo se representa el Otro (cuando ese Otro fue colonizado por el país del viajante)? ¿Existe una reflexión sobre la acción del antiguo colonizador? ¿La percepción del presente es condicionada por una mirada histórica de tipo (neo)colonial? ¿Persiste aún un cierto discurso nostálgico con respecto al tópico del “pasado glorioso portugués” (difundido por la propaganda salazarista durante cerca de 40 años)?

Recordemos las reflexiones de Eduardo Lourenço sobre la identidad portuguesa, cuando alertaba frente al neocolonialismo inconsciente subyacente al proyecto de la lusofonía:

Tanto mais perigosa é esta ideia quanto nela investimos as nossas paixões, a nossa identidade cultural (de portugueses), que vemos como intrinsecamente fundamentada num passado imperial e que pretendemos salvaguardar para que nos possamos imaginar para além do pequeno país que somos.⁴¹

Anotamos las primeras impresiones sobre Rio de Janeiro (lo que textualmente corresponde al principio del relato):

Quando se põe o pé no Rio, acode-nos a palavra de Stefan Zweig, quando o visitou em 1936: “Vou poder dizer tudo sobre o Rio, sem esquecer demasiado?” Porque tudo é oferecido numa dimensão vastíssima, como se uma Vénus feita de ar, de mar e de terra, nos desse as

⁴⁰ Al contrario de las otras colonias portuguesas, que lograron su independencia solo en 1975, Brasil se independizó en 1822.

⁴¹ Seixas, Eunice Cristina: «Discursos Pós-Coloniais sobre a Lusofonia: Comparando Agualusa e Saramago», *Cronos*, Natal-RN, v. 8, n. 1, (jan./jun. 2007), p. 132, <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/3171/2561> (consultado 2-III-2021). La investigadora retoma las reflexiones de Eduardo Lourenço desarrolladas en la obra *A Nau de Ícaro seguido de imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva, 1999, pp. 173-182.

boas-vindas. Pouco mudou, desde essa época. A Avenida Rio Branco tem ainda uma falta de maturidade no estilo, e nota-se uma total falta de preconceito racial. Um caráter infantil e espontâneo, que ama as maneiras de capricho e desafio, como as crianças, é o que se reconhece logo nas pessoas, novos e velhos.⁴²

El texto que inaugura el relato lanza el tono ya conocido de la escritora: se describe el paisaje urbano y humano con la subjetividad de su filtro literario y artístico (aquí con las referencias al escritor Stefan Zweig y al cuadro *El Nacimiento de Venus* de Botticelli), y de su filtro sentencioso que le permite crear una aparente objetividad. Su mirada quirúrgica se textualiza muy a menudo en aforismos que suenan a verdades absolutas (véase el uso constante del presente del indicativo con su valor atemporal).

De cierta forma, la escritora-viajante asume la postura de narradora omnisciente, a diferencia de que no se trata de una ficción, sino de un relato factual. Rápidamente nos enteramos de que el conocimiento que la autora tiene del país visitado es literario e histórico, como cuando anuncia que nada ha cambiado desde el famoso relato de Stefan Zweig, o cuando declara que se nota una “falta de maturidade no estilo” y “uma total falta de preconceito racial”. La falta de madurez estilística resbala en la población en general, a la cual la escritora atribuye un carácter infantil y espontáneo. En cuanto a los prejuicios raciales, más adelante, se puede leer:

A verdade é que o Rio, com a abundância de mestiços, que têm um procedimento de submundo moral, mas social, que são imediatos a julgar as coisas e a vingar-se delas, é uma cidade perigosa para quem a frequenta, mas sempre com um espírito de rejeição. Diferente do negro, o mulato é, não raro, muito inteligente e dotado duma condição romântica que abrange tanto a crueldade como a dignidade do insubmisso. (*Breviário*, pp. 18-19)

De hecho, los juicios son enunciados desde el punto de vista de quien, por inferencia, se presenta como conocedor de lo que significa “tener madurez” y “prejuicio racial”. Y este punto de vista es inevitablemente el europeo, más específicamente el portugués. La escritora asume claramente este posicionamiento, lo

⁴² Bessa-Luís, Agustina: *Breviário do Brasil*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016, p. 15.

que además le sirve para defender su teoría de las civilizaciones:

A ideia de que o Brasil é feito verdadeiramente por um conjunto de regiões tem uma força incalculável na teoria que eu defendo: de que uma civilização se define através do sentido de comparação. Quanto mais as regiões se distinguem em costumes e tradições, mais a curiosidade dos povos é por eles acentuada e a criação é libertada da tirania do modelo único. (*Breviário*, p. 25)

Las sentencias no se limitan al Otro que se observa, la mirada de la escritora es amplia y global y todos serán disecados, sin concesiones (ésta es sin duda una de las grandes riquezas de este relato), como cuando se refiere a la debilidad de los europeos:

Não é a nós, europeus, que nos pode ser aberto este paraíso de que só temos uma informação histórica, contaminada pelo poder e alguma forma de fascinação. Nós somos demasiado débeis para este sol, esta claridade tropical, este segredo que resiste às maiores contradições. O brasileiro é um pouco o português do avesso. (*Breviário*, p. 16)

Este último aforismo ilustra lo que designamos el “impulso psicoanalista”, presente siempre que la escritora busca interpretar las contradicciones humanas. Como cuando nos dice que “O racismo é um estado de alma” (*Breviário*, p. 19) y vuelve a la infancia para identificar su causa: “Quanto mais a experiência da infância foi atrasada pela dúvida em nós próprios, mais se julgavam as pessoas como algo de que não podemos dispor inteiramente” y sin transición declara: “Os portugueses foram negreiros como foram comerciantes; não desprezavam o homem, só o exploravam” (*Breviário*, p. 19).

Sobre el tópico de la herencia portuguesa, el motivo que originó el propio viaje, constata, con alguna resignación, la degradación de los vestigios:

os vestígios nobres da presença colonial vão-se apagando, e alguns, em breve tempo, serão irrecuperável ruína. Os novos estão empenhados em crescer depressa, tanto mais que crescer implica ingratidão e esquecimento. Não é um mal, é uma fatalidade. Tirar energias da aversão ao passado é coisa que se repete no curso das civilizações. (*Breviário*, p. 19)

La aparente aceptación del presente no deja de reflejar una cierta actitud paternalista, típica de la mirada del ex colonizador, de quién lamenta el desaparecimiento de su antiguo legado: “Somos como o pai velho que repartiu a herança em vida e a quem os filhos cospem na cara” (*Breviário*, p. 50).

Limitamos nuestro análisis a algunos breves pasajes, pero la riqueza imagológica de este relato es inagotable, y diríamos imprescindible para comprender un cierto sentimiento portugués de arraigo a su pasado imperial, y en particular al Brasil:

Uma pátria é um sentimento e não um punhado de razões. Para nós, o Brasil, é um pouco uma pátria, quer queiramos quer não. Temos uma História em comum que nada pode desarticular. (*Breviário*, p. 50)

Agustina Bessa-Luís, sin subterfugios y de forma muy directa, nos releva los imagotipos que (una parte de) los portugueses mantienen sobre el Brasil y su historia común con Portugal. De los dos lados del Atlántico la mirada es inevitablemente distinta. Fue quizás el ya citado ensayista Eduardo Lourenço el que mejor tradujo la distancia que se mide entre las dos percepciones. Un cierto Portugal sigue mirando con el filtro de su interiorizada grandeza histórica, mientras Brasil mira con los ojos de su actual grandeza geográfica⁴³. Subrayamos, además, que la gran riqueza imagológica de este relato no se limita a las representaciones portuguesas de Brasil, puesto que su mirada es global. Su análisis no tiene fronteras, y todas las nacionalidades son convocadas para ilustrar sus reflexiones y hacernos reflexionar sobre nosotros, lectores o investigadores.

CONCLUSIONES

Nos propusimos indagar las potencialidades del relato de viaje en el ámbito de los estudios transnacionales o, en una perspectiva más amplia, en los estudios sobre la alteridad. Recordemos que el contacto con el Otro es una de las características esenciales de este tipo de relato. No por casualidad, algunos especialistas, como Julio Peñate, declaran que “el relato digno de ese nombre, [...] supone un encuentro con la alteri-

⁴³ Lourenço, Eduardo: *Do Brasil. Fascínio e Miragem*. Lisboa: Gradiva, 2015.

dad, con la diferencia, con otros modos de hacer la historia y de entender la vida”⁴⁴.

Si el interés documental permanece una evidencia, cada vez más se hace hincapié en la figura del viajante porque al final, a través del Otro, lo que de hecho se revela es el Yo, con toda su cosmovisión personal y colectiva. En este ámbito, los aportes teóricos y metodológicos de la imagología suelen contribuir con nuevas pistas de abordaje al relato de viaje.

Para ilustrar nuestro propósito, escogimos tres relatos de viaje que, a pesar de sus diferencias, convergen en algunos aspectos. Los tres relatos dan cuenta de lo que podemos considerar una máxima del relato de viaje y que Banhakeia (entre muchos otros) expresó sencillamente: “Le récit précède le voyage”⁴⁵. Los tres viajeros son además escritores conocidos por ser grandes lectores. Es evidente la afición de Unamuno por la literatura portuguesa (la *filia*, según Pageaux), y la de Agustina por la literatura brasileña. El viaje está naturalmente condicionado por esas lecturas y, más aún, por la relación histórica que los países de origen y de destino mantienen. Unamuno con su idealizado iberismo y Agustina con su reencuentro con la antigua gran colonia portuguesa. Gide parte en busca de aventura (son varias las referencias a *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad) y, encarnando el papel de justiciero, quiere denunciar los horrores del colonialismo.

Se mide con estos ejemplos la importación de la literatura en la construcción, difusión o, simplemente, perpetuación de imatopos. Los autores de las obras en cuestión son figuras reconocidas —“voces de autoridad”— y, por lo tanto, sus obras son también consideradas por su valor literario e intelectual. En los tres relatos hay un posicionamiento crítico frente a imatopos ya conocidos, pero sin verdaderamente cuestionar su validez. Unamuno viaja a Portugal en busca de su iberismo espiritual, y por lo tanto ve en la realidad lo que justifican sus principios y ansias existenciales; Agustina observa una herencia imperial en decadencia que compara al legado paterno olvidado por los hijos. Gide, en tono paternalista, defiende los colonizados, sin refutar la existencia del propio sistema colonial. Se confronta con los prejuicios que quiere combatir, pero que, al final, lo atrapan. Sin embargo, su lucidez le permitirá justificar, en

⁴⁴ Peñate, Julio: «Para una historia del relato de viaje hispánico (siglos XIX-XXI): noticia de una investigación en marcha», *Versants*, LXIII, 3 (2016), pp. 185-202.

⁴⁵ Banhakeia, Hassan: *La littérature de voyage en Afrique du Nord*. Paris: L'Harmattan, 2018.

parte, tantos estereotipos: la imposibilidad de comunicar dificulta una verdadera comprensión del Otro.

Como advierte Banhakeia: "Pour éviter une représentation impossible, le pèlerin use de clichés (images figées); et cette prégnance de stéréotypes ne peut que traduire un échec partiel à conquérir les lieux"⁴⁶. Y de esto se trata, cuando uno viaja y relata un viaje: ¿cómo entrar en una verdadera relación de reciprocidad que permita el diálogo y la comprensión mutua, necesaria para ultrapasar los estereotipos limitantes? Nos parece que, precisamente, los relatos de viajes, auténticos "laboratorios pluridisciplinarios"⁴⁷, pueden ofrecer múltiples pistas de investigación y reflexión para facilitar esa comunicación y comprensión transnacional, lo que en definitiva significa simplemente acercarse al Otro.

BIBLIOGRAFÍA

- Adam, Jean-Michel: *Les textes: types et prototypes*. Paris: Nathan, 1992.
- Banhakeia, Hassan: *La littérature de voyage en Afrique du Nord*. Paris: L'Harmattan, 2018.
- Bessa-Luís, Agustina: *Breviário do Brasil*. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2016.
- Brandenberger, Tobias: «Antagonismos intraibéricos y literatura áurea. Algunas reflexiones metodológicas ejemplificadas», *Iberoamericana*, 28 (2007), pp. 79-97.
- Brandenberger, Tobias/ Thorau, Henry: *Portugal und Spanien: Probleme (keiner Beziehung) (Portugal e Espanha: Encontros e Desencontros)*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2005.
- Fernández García, María Jesús/ Leal, María Luísa: *Imagologías ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*. Mérida: Gobierno de Extremadura, 2012.
- Fernández García, María Jesús: «Imagología: leyendo imágenes e imaginarios desde la Península Ibérica», *Limite*, 8 (2014), pp. 9-18, http://www.revistalimite.es/volumen%208/01_fernandez.pdf (consultado 11-XI-2017).
- Gide, André: *Souvenirs et voyages*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2001.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 219.

⁴⁷ Expresión utilizada por Banhakeia (2018), *op. cit.*, p. 220.

- Holtz, Grégoire/ Masse, Vincent: «Étudier les récits de voyage: bilan, questionnements, enjeux», *Arborescences: revue d'études françaises*, 2 (2012), <http://id.erudit.org/iderudit/1009267ar> (consultado 20-X-2016).
- Le Huenen, Roland: *Le Récit de voyage au prisme de la littérature*. Paris: PUPS, 2015.
- Lourenço, Eduardo: *Do Brasil. Fascínio e Miragem*. Lisboa: Gradiva, 2015.
- Marcos, Ángel de Dios: «Unamuno e Oliveira Martins», *Revista da Universidade de Coimbra*, 38 (1999), pp. 149-157.
- Pageaux, Daniel-Henri: «Diálogos ibéricos, imágenes, relaciones e interculturalidad luso-españolas», en: Fernández García, Luísa Leal (ed.): *Imagologías ibéricas: construyendo la imagen del otro peninsular*. Mérida: Gobierno de Extremadura, 2012, pp. 19-25.
- Pasquali, Adrien: *Le tour des horizons*. Paris: Klincksieck, 1994.
- «Récits de voyage et critique: un état des lieux», *Textyles*, 12 (1995), pp. 21-32.
- Peñate, Julio: «Camino del viaje hacia la literatura», en: Peñate, Julio (ed.): *Relato de viaje y literatura hispánica*. Madrid: Visor, 2004, pp. 13-29.
- «Para una historia del relato de viaje hispánico (siglos XIX-XXI): noticia de una investigación en marcha», *Versants*, LXIII, 3 (2016), pp. 185-202.
- Pérez Gras, María Laura: «Imagología: la evolución de la disciplina y sus posibles aportes a los estudios literarios actuales», *Enfoques*, XXVIII, 1 (2016), pp. 9-38, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1669-27212016000100002 (consultado 12-X-2017).
- Seixas, Eunice Cristina: «Discursos Pós-Coloniais sobre a Lusofonia: Comparando Agualusa e Saramago», *Cronos*, Natal-RN, VIII, 1 (jan.-jun. 2007), p. 132, <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/3171/2561> (consultado 2-III-2021).
- Simões, Maria João: «Cruzamentos teóricos da imagiologia literária: imagotipos e imaginário», *Imagotipos literarios: Processos de (des)configuração na Imagologia Literaria*. Centro de Literatura Portuguesa da U. Coimbra (2011), <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/28919/1/Imagotipos%20liter%C3%A1rios.pdf> (consultado 4-V-2017).
- Sousa, Celeste Ribeiro: *Do Cá e do Lá. Introdução à Imagologia*. São Paulo: Humanitas, 2014.

Catarina Barreira de Sousa

- «Literatura e Imagologia: uma interação produtiva. A contribuição da Comparatística da Universidade de Aachen», *Pandaemonium*, 17 (2011), pp. 159-186, www.fflch.usp.br/dlm/alemao/pandaemonium_germanicum (consultado 7-XII-2018).

Unamuno, Miguel de: *Por tierras de Portugal y de España*. Madrid: Alianza, 2006.

Entre creación y reescritura: la práctica literaria trilingüe de Cecilia Böhl (Fernán Caballero)

Julie Botteron

Université de Neuchâtel

Suiza

Resumen: En este artículo examinamos textos que escribió Cecilia Böhl en el período 1820-1849, antes de la publicación de sus obras bajo el seudónimo Fernán Caballero a partir de 1849. Nos centramos en el proceso de reescritura de una misma trama desde autógrafos en francés, castellano y alemán («Le laïc», *Carmela*, «der idiot» [sic]) de la primera mitad del siglo XIX hasta la obra publicada en 1862 (*Pobre de espíritu y rico de corazón*). El proceso de reescritura del texto en tres idiomas denota la voluntad de la autora de adecuarse a su público lector, y desvela las conversaciones literarias plurilingües que establece con dos figuras en particular durante las etapas de producción: Francisca Larrea y Nikolaus Heinrich Julius. El estudio de la trayectoria de esta historia a través de cuatro textos en diferentes idiomas demuestra la persistencia creativa de la autora durante más de treinta años.

Palabras clave: Autora, plurilingüismo, reescritura, traducción.

Between creation and rewriting: the trilingual literary practice of Cecilia Böhl (Fernán Caballero)

Abstract: In this article we examine texts that Cecilia Böhl wrote in the 1820-1849 period, before the publication of her works under the pseudonym of Fernán Caballero from 1849 onwards. We focus on the process of rewriting of a same storyline from autographs in French, Spanish and German («Le laïc», *Carmela*, «der idiot» [sic]) of the first half of the nineteenth century to the published work in 1862 (*Pobre de espíritu y rico de corazón*). The rewriting process of this text in three languages denotes a willingness of the author to adapt to her public and reveals the multilingual literary conversations that she establishes with two figures during the production stages: Francisca Larrea and Nikolaus Heinrich Julius. The trajectory of this story through four texts in different languages shows the creative persistency of the author during more than thirty years.

Keywords: Woman writer, multilingualism, rewriting, translation.

CECILIA BÖHL ANTES DE FERNÁN CABALLERO

A los 52 años, Fernán Caballero entra en la escena literaria con *La gaviota*, la primera de cuatro novelas que publicará en revistas en 1849. Inicia entonces una época de intensa actividad editorial y literaria que transcurrirá a lo largo de las siguientes décadas. Fernán Caballero es en realidad el seudónimo de Cecilia Böhl, una escritora que emprende su trabajo de creación y reescritura literaria ya en la primera mitad del siglo XIX. Además de su ascendencia plurilingüe —con un padre alemán y una madre hispano-irlandesa—, Cecilia Böhl tuvo una educación y una formación multiculturales, pues en los años de su juventud vivió en Alemania donde se educó en un pensionado francés, y luego volvió a vivir en Andalucía con el resto de su familia. Esta combinación de lenguas y tradiciones literarias no sólo influyó en la estética y la ideología de sus obras, sino también formó parte de su construcción identitaria como escritora.

En las primeras décadas de su actividad literaria, sigue expresándose en tres idiomas —francés, alemán, castellano—, no sólo en su correspondencia, sino también cuando elabora cuentos y relatos. En esta época, recopila leyendas, refranes, dichos y otros elementos folklóricos que formarán parte de sus colecciones, pero también esboza cuentos, relatos y empieza la redacción de novelas que publicará años más tarde¹. Esta labor posibilita la publicación de un gran número de sus obras a partir de 1849: como señala Mercedes Comellas, “la rápida sucesión de obras —sobre todo la aparición de cuatro novelas en los últimos ocho meses de 1849—, sólo se puede explicar porque Cecilia Böhl venía preparando sus escritos desde hacía mucho tiempo atrás, con lo que ello implica de falta de sincronía entre los años de publicación y los de creación”². Además, entre 1820 y 1838 colabora con su madre, Francisca Larrea, quien copia, traduce y en ocasiones manda escritos de su hija para publicación (siempre anónima). A partir de 1849, Cecilia Böhl recoge sus creaciones originales en las tres lenguas y emprende un trabajo de reescritura y traducción para publicarlas en castellano bajo el nombre Fernán Caballero.

¹ Cantos Casenave, Marieta: *Fernán Caballero entre el folklore y la literatura de creación*. El Puerto de Santa María: Fundación Municipal de Cultura de Cádiz y Concejalía de Cultura, 1999, p. 91.

² Comellas, Mercedes (ed.): *Fernán Caballero. Obras escogidas*. Sevilla: Fundación José Manuel de Lara, 2010, p. xcvii.

Mediante el estudio de manuscritos autógrafos de Cecilia Böhl en el período 1820-1845 y sus publicaciones posteriores, examinamos la práctica literaria trilingüe de una escritora que en las décadas siguientes se convertirá en una de las autoras canónicas de la literatura hispánica. Para revelar los fenómenos literarios y lingüísticos que rodean esta fase creativa, nos centramos en estudiar el itinerario de un texto, desde su primer esbozo en francés, pasando por reescrituras en castellano y alemán hasta su publicación en la segunda parte del siglo XIX³. En particular, nos interesamos por los aspectos genéricos y temáticos, así como las tramas y los personajes que emergen en estos textos, además de los procedimientos narrativos que usa la autora. En este caso, tenemos cuatro versiones de un mismo texto en tres idiomas: entre 1822 y 1835 escribe «Le laïc», un ejemplo en francés que acompaña una carta que manda a su madre Francisca Larrea; a continuación, incluye este mismo ejemplo en el manuscrito en castellano de una novelita llamada *Carmela o una culpa secreta*, en que trabaja con su madre en esta misma época; en 1845 envía con otros relatos una versión en alemán titulada «der idiot» [sic] a Nikolaus Heinrich Julius, un amigo de su padre Juan Nicolás Böhl de Faber; y por último, publica en 1862 la versión final, *Pobre de espíritu y rico de corazón*, en una *Colección de artículos religiosos y morales*. Las publicaciones de Fernán Caballero en la segunda parte del siglo XIX se basan en un cuerpo de trabajo significativo que Cecilia Böhl lleva a cabo a partir de los años 1820 y demuestran una persistencia en su proceso creativo, evidenciada aquí por el caso de *Pobre de espíritu y rico de corazón*.

“MA BONNE MÈRE MONIQUE, UN CONTE”: «LE LAÏC»

Entre 1822 y 1835, años del matrimonio de Cecilia Böhl con el marqués Francisco de Paula Ruiz del Arco, la escritora disfruta de un envidiable estatuto social y de una situación material y financiera estable. En este período procede a la recopilación de elementos folklóricos y tradicionales, como cuentos, dichos y poesías populares, amén de comenzar a redactar relatos y novelas originales. De esta época se conserva una carta autógrafa⁴ en castellano que Cecilia escribe a su madre, Francisca Larrea, y a la que adjunta cuatro textos en prosa escritos en

³ En este trabajo reproduzco la ortografía original de los textos.

⁴ El documento no tiene fecha, pero como menciona a su segundo marido, se puede situar en el período indicado arriba.

francés: «La Fourmi», «Le laïc», «Le Prêtre» y «La prière»⁵. A pesar de estar viviendo en Andalucía, Cecilia escribe las narraciones en el idioma en que ha recibido su educación⁶. Indica en su carta que espera divertir a su madre y que querría saber su opinión sobre estos cuentos infantiles y ejemplos morales y religiosos. Además, requiere de Francisca que guarde los documentos, visto que Cecilia tiene la ambición de componer una colección de “cuentecitos”. Los autógrafos en francés no son borradores: aunque su ortografía y sintaxis son a veces indecisas o irregulares, desvelando el poliglotismo de Cecilia, son textos completos que llevan muy pocas tachaduras y en que la escritora exhibe un vocabulario bastante elevado (aunque poco variado en casos). Este aspecto colaborativo y bilingüe de la relación entre madre e hija se comprueba aún más en su trabajo sobre el manuscrito de *Carmela o una culpa secreta* que analizamos en parte en la próxima sección.

Por ahora, nos centramos en «Le laïc» («El lego»), un texto moral y cristiano que cuenta la historia del hijo de una viuda a quien los demás desdeñan como idiota: su madre le ama mucho y logra hacerle ingresar en un convento, donde trabaja como lego en el huerto. Siente un profundo amor por Dios, pero los novicios del convento le denigran por no entender nada de ritos religiosos. Cuando muere el joven al cabo de unos años, una flor que no ha sido plantada crece en su tumba. Las últimas líneas pintan una escena milagrosa y simbólica: el joven tiene un corazón tan puro y cristiano que se prenden las raíces de la flor, y en las hojas aparece la inscripción “je crois en Dieu, j’espère en Dieu, j’aime Dieu”⁷ en letras de oro, oración que repetía el joven en su vida. El texto alude a la cuestión de la fe verdadera como experiencia vital detrás de las apariencias: aunque el joven es un lego y entiende pocas nociones religiosas, en el fondo de su corazón se encuentra su relación con Dios⁸. El estilo narrativo es relativamente sentimental, con expresiones

⁵ «Carta autógrafa n°87 dirigida a su madre», [Leg. 31. Cartas de Fernán Caballero: 1870-1871?, Archivo 87]. Sevilla: Archivo Histórico Provincial de Capuchinos, n.d.

⁶ Además, emplea el signo diacrítico del macrón sobre los caracteres «m» y «n» para indicar una duplicación de la consonante, lo que puede evidenciar su juventud en Alemania y la permanencia de un uso germánico de la ortografía en su escritura años después. En los escritos en alemán que manda en 1845 a Nikolaus Heinrich Julius recurre a la *Kurrentschrift*.

⁷ Traducción: “creo en Dios, espero en Dios, amo a Dios”.

⁸ La historia recuerda varias tramas de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, como «El clérigo y la flor» o «El clérigo simple» (siglo XIII).

emocionales de la voz narrativa y el bosquejo de escenas a veces lacrimógenas: los momentos patéticos se relacionan particularmente con la madre, insistiendo en el aspecto desesperado de su situación, mientras el sentimiento religioso inspira reacciones impetuosas a su hijo. «Le laïc», como otros de los relatos que acompañan a la carta, es un caso de metaficción: la trama se integra en un marco narrativo introductorio⁹ que escenifica un diálogo *in medias res* entre “mère Monique”, una abuela, y “l'enfant”, su nieta. Durante esta conversación la niña observa a unos monjes que regresan a su convento bajo la lluvia, y que prefiguran los personajes del “conte” que reclama a su abuela. Una vez concluido el marco narrativo, la abuela pasa a ser la voz narrativa y procede con la historia del hijo de la viuda, empezando con la locución “Il y avoit une fois”¹⁰.

Por la brevedad del texto y el género literario en el que se adscribe, los personajes presentan una caracterización sencilla y no hay exploración profunda de su psicología. El protagonista de «Le laïc» es bastante pasivo, lo que empuja a su madre a tomar decisiones por él. Sus capacidades intelectuales son tan limitadas “qu'il etoit impossible de lui rien enseigner, la mémoire, la compréhension, l'entendement lui manquoient absolument”¹¹. Por eso en la escuela y cuando intenta aprender un oficio padece malos tratos de parte de los maestros y de los compañeros de clase. Sin embargo, es habilidoso para el trabajo manual en el huerto. Además, aunque tiene una comprensión básica de la religión, siempre vive con el amor y la esperanza en Dios. Su madre es una pobre y piadosa viuda: se conoce poca información de su situación, pero se sugiere que tiene escasos recursos y que está sola para ocuparse de su hijo, a quien ama mucho y ha dado la mejor educación que podía. Aunque se lamenta de la situación, se dedica a usar de todos los medios a su disposición para no abandonarlo a su suerte y a la crueldad de los demás. Los maestros y los compañeros, en cambio, representan la enseñanza negativa, la crueldad del mundo y la intolerancia, con lo que no se adaptan fácilmente a los códigos y las normas sociales. En comparación, el confesor de la madre es un “bon moine”¹², una figura positiva de enseñanza paciente que

⁹ El texto presenta una longitud de 604 palabras (73 líneas): el marco narrativo consta de 1/6 del texto total (113 palabras y 13 líneas), y la trama principal se desarrolla en 491 palabras y 60 líneas.

¹⁰ Traducción: “Érase una vez”.

¹¹ Traducción: “que era imposible enseñarle nada, la memoria, la comprensión, el entendimiento le faltaban absolutamente”.

¹² Traducción: “buen monje”.

logra hacer ingresar al hijo en el convento como novicio. Al cabo de un año, los religiosos, en vez de echar al joven del convento, aceptan que no tome los votos y se quede como lego para trabajar en el huerto. No obstante, los novicios del convento son curiosos acerca del comportamiento del joven, y críticos de su relación con la religión y su práctica muy básica de los ritos religiosos: “il ne comprend, ni les rithmes, ni les sacrements, ni les ceremonies, ni les prières de l'église”¹³, pero el final del relato revela la validez del sentimiento religioso del joven.

No se conoce la época en que se desarrolla la trama, y los espacios se caracterizan simbólicamente según su relación con el joven: la escuela y el taller son ambientes de crueldad e intolerancia, mientras el convento, espacio de acogimiento, se divide en dos partes: la parte religiosa, donde viven los monjes y los novicios, y la parte laica del huerto donde trabaja el joven. Finalmente, la sepultura del joven simboliza la aceptación y el amor divino. Son recursos para desarrollar el mensaje del relato, un texto narrativo con rasgos didácticos influidos por el género de la fábula, del ejemplo, o de la parábola religiosa. Cecilia probablemente privilegia esta forma narrativa por su finalidad educativa y la posibilidad de enseñanza moral y religiosa: requiere del público un esfuerzo de interpretación para descubrir la moraleja. Destaca en este relato un interés por una tradición religiosa popular además de una transmisión literaria oral, con la abuela y la nieta como figuras femeninas de narración y de recepción.

“OYE HIJA MIA: HABIA UNA VEZ UNA POBRE VIEJA – TENIA UN HIJO”: EL “EJEMPLITO” EN *CARMELA O UNA CULPA SECRETA*

En el mismo período, Cecilia trabaja sobre el manuscrito de una novela corta titulada *Carmela o una culpa secreta*, conservada en el mismo archivo¹⁴. Es una versión inicial de la novelita que será más tarde conocida como *No transige la conciencia*, que tras grandes modificaciones Fernán Caballero publica en *El Heraldo* en 1850 por primera vez, y que reescribe en parte para una segunda publicación en 1856. El autógrafo es redactado en caste-

¹³ Traducción: “no entiende ni los ritmos, ni los sacramentos, ni las ceremonias, ni las oraciones de la iglesia”.

¹⁴ «Carmela o una culpa secreta», [Leg. 350. Obras autógrafas de Fernán Caballero 1849-1877, documento 4]. Sevilla: Archivo Histórico Provincial de Capuchinos, n.d.

llano por mano de Francisca Larrea¹⁵ y Cecilia le aportó enmiendas y correcciones: el documento demuestra una verdadera colaboración de Cecilia y su madre¹⁶, quien traduce el texto de su hija al español. *Carmela o una culpa secreta* es la historia de una mujer que comete un adulterio, y la narración integra cinco ejemplos, tres de los cuales son una versión en español de los textos que acompañaban la carta a su madre («Le laïc», «La prière» y «Le Prêtre»). Aunque suponemos que la versión en francés precede a su copia en castellano, no se puede determinar con certeza; en todo caso tenemos dos versiones de las mismas tramas en dos idiomas distintos y escritas en una época contemporánea.

En un momento pausado de la novelita, Carmela reclama a María, su anciana casera: “Cuenteme Vm la historia de su vida — pero mesclela Vm con aquellos ejemplitos que suele contar y que tanto me gustan” (p. 13). Aquí entramos en un entrelazamiento de voces internas en primera y tercera persona, con discurso directo e indirecto: María cuenta la historia de su vida, esparciendo su narración con ejemplos que ilustran eventos vividos o lecciones aprendidas, pero también hace intervenir la voz de su propia madre, que ya le contaba estos ejemplos. Se nota el gran respeto de María por “las palabras de aquella muger venerada” (p. 17), un sentimiento que Carmela emula a su vez hacia su casera, admirando “el sentido profundo de este cuentecillo” y de los otros que integra a su discurso (p. 13). María introduce algunos de los relatos mediante la locución “Piensa en aquel [personaje]...” o “Acuerdate de aquel [personaje]...”, y de cierto modo esta escena reproduce el marco narrativo que observamos entre la abuela y la nieta de los relatos en la carta de Cecilia a su madre: aunque en Carmela las interlocutoras son adultas, se mantiene una relación de transmisión oral entre generaciones, por y para mujeres. La historia del hijo de la viuda sirve aquí como ilustración para un momento de la vida de María después del nacimiento de uno de sus niños: al sugerir que su hijo es idiota, la propia madre de María le reprocha afligirse y procede con la narración de la trama que conocemos.

¹⁵ Como el previo legajo, este documento no lleva fecha: sin embargo, se puede situar entre 1822 y 1838, año de la muerte de Francisca Larrea.

¹⁶ Según Antonio Orozco Acuaviva, parece que en el archivo familiar de los Böhl de Faber en el Puerto de Santa María existe una versión inicial en francés titulada *Carmela, ou une faute secrète* [sic] (*La gaditana Frasquita Larrea, primera romántica española*. Cádiz: Sexta, 1977, p. 137). Sin embargo, de momento no se puede consultar el archivo.

El cambio principal que conoce esta versión de la historia del hijo de la viuda es el pasaje del francés al castellano: la longitud (473 palabras) es parecida al texto en francés —visto que desaparece el marco dialógico introductorio, reemplazado por el cuadro narrativo entre María y Carmela—, la trama es idéntica y la transcripción realizada por Francisca Larrea es muy parecida al texto de la carta (aunque sí emplea técnicas para aclarar algún pasaje y no crear una banal traducción literal). En general, donde la narración en francés es patética y melodramática, el texto español introduce una mayor distancia en la observación de las acciones, los pensamientos y las emociones de los personajes. Por ejemplo, «Le laïc» insiste en el aspecto desesperado de la situación de la madre “à leurs genoux, les suppliant de ne les point abandonner, lui a la risée au mépris de tous, elle a en mourir de douleur”¹⁷, cuando la narración española simplemente observa “el desconsuelo” de la viuda.

Aunque los personajes y el contexto son diferentes, todavía dialogan una voz anciana y un personaje femenino más joven, y en cada texto se escenifica una relación de intimidad, confianza y cariño. Este momento de la obra nos demuestra la capacidad narrativa de María: estos relatos parecen formar parte de su repertorio popular y tradicional, y los incorpora sin dificultad a los eventos de su historia personal. Además de la pluralidad de los niveles de narración antedicha, observamos aquí un juego dentro del plano de la narración interna, en esta combinación de realidad de la vida de María y ficción de los ejemplos. Aunque a nuestro nivel de lectores es todo ficción, en el plano de la novela tenemos una composición que fluctúa entre biografía y cuentos, en acorde con la estética predilecta de Cecilia Böhl, entre verdad e invención. A pesar del impacto positivo de esta relación y del “instinto de verdadera filosofía cristiana” (p. 9) de María en su estado mental,

De esto no hablaba Carmela –sabía que en el gran mundo una pobre vieja no es mas que un obgeto ridiculo y que se habrian burlado de ella si hubiera dicho que la muger instruida, la muger superior a la mayor parte de las de su sexo sacaba consuelos y consejos de la insignificante charla de una vieja criada. (p. 9)

Este pasaje formula una crítica de la misoginia estructural en la sociedad, a la vez que expresa la visión de Cecilia acerca de la

¹⁷ Traducción: “de rodillas, suplicándolos que no les abandonara, él a la burla, al desprecio de todos, ella al morirse de dolor”.

validez de la sabiduría popular, que pone de relieve en todas sus creaciones literarias. Esta inclusión de relatos populares en un texto más largo establece un puente entre la tradición oral y el cuento como forma literaria, pero también ilustra encima el papel crucial de la narración para conformar la psique humana y en las relaciones sociales. En varias ocasiones, la obra propone una reflexión metaliteraria acerca de la importancia de contar y escuchar historias y ejemplifica sus beneficios múltiples: en el entramado social, en términos de divertimento y de conexión con los demás, pero también en el desarrollo intelectual y afectivo. Carmela no ruega a María que le cuente su historia vital únicamente para distraerse (p. 10), sino también porque “hace con esto mas bien de lo que piensa” (p. 13). María comparte sus recuerdos, que conmueven a Carmela, quien siente emociones al escuchar el relato de una vida ajena a sus experiencias de joven noble. María explica que con estos ejemplos su madre “sabía introducir en mi alma la santa paz que llenaba la suya” (p. 19): Carmela ansía conocer este proceso espiritual y considera su conversación con la anciana casera como un modo de “desterrar este humor negro que me domina” (p. 13) y aliviar su angustia existencial. El poder de la narración y de la autoficción no sólo se observa en la comunicación y la compasión humana, sino también en la evolución psicológica de los personajes gracias a su papel catártico.

La narración vital de María no tiene impacto en la trama principal de *Carmela*: es un momento expositivo y contextual sin peso para la acción, que permite exponer la relación entre los personajes y los lazos entre sus familias. La integración de estos cuentos a la novelita incluso rompe el ritmo del argumento principal, y cambian el tono y el estilo al mismo tiempo que la voz narrativa: se puede suponer que por esta razón Fernán Caballero decide descartar la mayoría de estos relatos antes que *No transige la conciencia* llegue a la imprenta en 1850, con el fin de publicarlos por separado, suprimiendo su voz mediadora y situándose a su turno como la transmisora de la tradición, a semejanza de María y de su madre.

“ICH SPRACH IHNEN IN MEINEN BRIEF VON DEN EXEMPELN,
SCHRIEB IHNEN AUCH EINEN DARIN”: «DER IDIOT»

En 1845, Cecilia contesta a una carta de Nikolaus Heinrich Julius y le manda unos 13 textos literarios de estilos e idiomas variados (ejemplos y relatos en alemán, castellano y francés). Este conjunto de autógrafos se conserva en la Staats- und Uni-

versitätsbibliothek (SUB) de Hamburg y lleva el nombre de «Briefe, Novelle und Beispiele»¹⁸. Mercedes Comellas explica el contexto detrás de esta correspondencia:

De hecho, su entrada en el escenario literario vino de los apoyos y contactos que le proporcionó Hartzenbusch, entonces académico encargado por la Biblioteca Nacional de negociar la compra del fondo español de la librería de Johann Nikolaus Böhl tras la muerte del erudito. La relación que con este motivo inició con su hija Cecilia debió coincidir con un momento en que, una vez muertos sus padres y viuda de su segundo marido —que habría visto con malos ojos sus aficiones literarias—, se siente con la libertad y cada vez mayor deseo de dar publicidad a las obras que durante muchos años había ido escribiendo. Dicha voluntad puede leerse entre líneas en la carta a Julius de 1845, en la que al tiempo que le pone al corriente de las negociaciones con el estado español a propósito de la biblioteca paterna (esto es, las que le pusieron en tratos con Hartzenbusch), le da cuenta de sus avances literarios con el ánimo no explícito, pero sí bastante evidente, de darles publicidad y asegurarles una posible difusión en Alemania gracias a la influencia de aquel amigo familiar.¹⁹

Efectivamente, nos informa Theodor Heinermann que “Julius escribió a Cecilia, recordándole que su novela *Sola* se imprimió en Hamburgo en 1840, gracias a los esfuerzos por él desplegados, y solicitó nuevamente se resolviese el asunto de la biblioteca de su padre”²⁰. En la carta que escribe a Julius, Cecilia indica que “Me alegra mucho que le haya gustado la breve *novelle* que le he enviado. He disfrutado de verla impresa”²¹. Con el envío de estos nuevos relatos, probablemente quiere animar a Julius a que siga ayudándola en otro proceso editorial, como el hispanista alemán había hecho en el pasado: Cecilia compuso una novela original en alemán que su padre envió en

¹⁸ «Briefe, Novelle und Beispiele», [CS 24: Caballero: 1-81]. Hamburg: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, n.d. Nikolaus Heinrich Julius envió luego uno de los relatos, escrito en castellano, a la Hofbibliothek de Viena, ahora Österreichische Nationalbibliothek (ÖNB), donde se conserva todavía.

¹⁹ Comellas (2010), *op. cit.*, p. XXXVII.

²⁰ Heinermann, Theodor (ed.): *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*. Madrid/ Stuttgart/ Berlin: Espasa-Calpe/ W. Hohlhammer, 1944, p. 48.

²¹ Traducción en Comellas (2010), *op. cit.*, p. 548.

1833 a su amigo Julius. Tras modificaciones de sus editores, en 1840 se publica anónimamente bajo el título *Sola, oder Wahrheit und Schein* en la revista *Literarische und Kritische Blätter der Börsen-Halle* de Hamburg. Se inspira en un suceso acaecido en Sevilla, en el que Sola, la hija ilegítima de una noble, acaba prostituyéndose por culpa del abandono de su madre. Más tarde, la novela será traducida y publicada en castellano en *El Semanario pintoresco español* en 1849.

Con esta carta fechada el 2 de julio de 1845, Cecilia Böhl envía cinco relatos en francés, un relato en castellano (hoy conservado en la ÖNB) y siete ejemplos morales o religiosos en alemán que define como “leyendas populares españolas”, de las cuales forma parte «der idiot». En la carta formula su intención acerca de estos textos:

En cualquier caso le ruego otra vez que me envíe por correo su opinión. Le quedará muy agradecida por ello. He escrito todo esto porque Herr Ber. Niemeyer me escribió en su nombre que debería hacerlo cuando hubiese reunido varias cosas sobre España.²²

Se desconocen las fechas de composición de los relatos y parece que la mayoría de los textos que envía a Julius los ha escrito años antes. Sin embargo, se siente de parte de Cecilia un deseo de adaptar sus escritos a su destinatario: no sólo escribe la carta en alemán, sino también salpica sus narraciones de notas explicativas en este idioma. En comparación con los relatos en francés y en castellano, que son más largos, los ejemplos son formas literarias breves cuya traducción al alemán no supone un esfuerzo desproporcionado para una escritora plurilingüe como Cecilia. No obstante, en su carta a Julius, Cecilia Böhl se disculpa de la mala calidad de su alemán, explicando que

muy a mi pesar he empezado a perder mi capacidad no tanto para entender el alemán, pero sí el uso de las palabras y de los giros, de forma que tendrá que mostrar su indulgencia conmigo adivinando el sentido de mi carta más que entendiéndola. No he practicado la lengua alemana con otra persona que con mi querido padre y desde que él ya no está conmigo, no la he practicado en absoluto.²³

²² *Ibid.*, p. 552.

²³ *Ibid.*, p. 547.

Sin embargo, la cuestión de la corrección lingüística no nos interesa tanto aquí, sino más bien la capacidad comunicativa y literaria de Cecilia Böhl en varios idiomas. La autora también hace comentarios notables sobre el uso lingüístico relativo a la escritura de textos literarios:

la lengua española no es adecuada para novelas. Es curioso, pero es así: con lo bonita que resulta en la poesía, en las comedias, en la historia y para lo *jocoso*, lo bromista o lo satírico, resulta dura e inflexible para las novelas, que parecen inmediatamente afectadas y *larmoyantes*. Prefero escribir en francés.²⁴

Sin embargo, de esta correspondencia se desprende la ambición de Cecilia de crear una literatura que represente las costumbres, los caracteres y la esencia del pueblo español, lo que acaba en la necesidad posterior de traducir o hacer traducir sus obras para la publicación, como en el caso de *Pobre de espíritu y rico de corazón*.

En el “exempel” en alemán que nos interesa, desaparece todo tipo de marco narrativo: el texto empieza directamente con la historia del hijo de la viuda (459 palabras) y la locución “Es war einmahl...”²⁵ (p. 69). Cecilia se posiciona entonces como la transmisora de estos ejemplos populares españoles que ha recogido. Además de traducir el texto, Cecilia aporta algunas precisiones, como el hecho de que el confesor es un monje franciscano, o que el hijo de la viuda cumple 15 años cuando ingresa en el convento. Otra variación se observa con el título: mientras el encabezamiento del texto en francés hacía referencia al laicismo del joven, el título de la versión alemana subraya con «der idiot» las facultades intelectuales limitadas del hijo de la viuda. La trama es muy similar, pero el final difiere de las versiones anteriores con la adición de un último pasaje en que “sie falteten alle andächtig die Hände, und der prior sprach: Seelig die armen an Geist!!!”²⁶ ([sic], p. 70): el texto concluye así con una moraleja explícita formulada por el prior del convento, que además anuncia el título de la publicación de 1862.

²⁴ *Ibid.*, pp. 548-549.

²⁵ Traducción: “Érase una vez...”

²⁶ Traducción: “todos juntaron piadosamente sus manos, y el prior dijo: ¡¡¡Benditos los pobres de espíritu!!!”.

POBRE DE ESPÍRITU Y RICO DE CORAZÓN, LA VERSIÓN PUBLICADA EN LA COLECCIÓN DE ARTÍCULOS RELIGIOSOS Y MORALES (1862)

Ya asentada como figura del paisaje literario español, Fernán Caballero publica en 1862 una *Colección de artículos religiosos y morales* que dedica “a los serenísimos señores infantes Duques de Montpensier”²⁷. En el prólogo a la obra, indica que “cediendo al deseo de varias personas, sobre todo al de las madres de familia, se reúnen los artículos religiosos que en varias épocas he escrito en un tomo”²⁸: se nota el deseo de la autora de satisfacer a las demandas de su público, en mayoría femenino. La inclusión de *Pobre de espíritu y rico de corazón* en esta publicación confirma la carga moral y religiosa que ya se encuentra en las primeras versiones del texto, además del interés de Cecilia Böhl por el género del ejemplo, con el objetivo de contar un relato que deleita y enseña a la vez²⁹. El título indica la clave de lectura, anuncia la temática del cuento y se concentra en el alma y la esencia del personaje: el joven no entiende nada de ritos y tradiciones religiosas, pero, a pesar de sus limitaciones, su relación con Dios es muy directa y rica. Este título también parece un proverbio o una máxima, lo que refuerza el aspecto popular y tradicional de la narración.

Como en «der idiot», esta versión (479 palabras) no incluye un diálogo introductorio: la narración se centra inmediatamente en el argumento a favor de un solo nivel narrativo, empezando con la frase “Había una pobre viuda que tenía un hijo” (p. 211). Se observa un desplazamiento desde una figura narrativa intradiegética que cuenta la historia del joven desde dentro del relato en los dos primeros textos —la abuela en «Le laïc» y María o su madre en *Carmela*—, hasta una voz narrativa extradiegética en tercera persona en «der idiot», una decisión editorial que la autora confirma con la publicación. Este cambio posiciona a Fernán Caballero como la autoridad literaria sin intermediarios, una figura que transmite directamente las tramas y la tradición.

La sintaxis y el modo de expresión mejoran en la publicación española: Fernán Caballero introduce más variación en el vocabulario, además de explicaciones que facilitan la comprensión del texto y su mensaje. Algunas precisiones que Cecilia había incluido en el texto alemán (el monje franciscano, la edad

²⁷ Caballero, Fernán: *Colección de artículos religiosos y morales*. Cádiz: Eduardo Gautier, 1862, p. v.

²⁸ *Ibid.*, p. vi.

²⁹ Cantos Casenave (1999), *op. cit.*, p. 92.

del joven) no figuran en esta versión: probablemente no es al texto en alemán que la autora se refiere para la publicación. En vez de la exclamación final que había añadido a la versión alemana ("Benditos los pobres de espíritu") ahora figura una precisión que aclara la oración del joven, que encontramos en las hojas de la flor en la conclusión: se describe a las tres frases que recita el joven como "las expresiones de la fé, la esperanza y la caridad" (p. 212). Comparar las cuatro versiones de un mismo relato permite ver que, aunque la lengua, la forma, y la voz narrativa pueden variar, el mensaje y las temáticas permanecen idénticos.

DE CECILIA BÖHL A FERNÁN CABALLERO

En el proceso creativo desde los primeros esbozos de Cecilia Böhl hasta las publicaciones de Fernán Caballero, se observan diferentes modalidades de reescritura: el estudio de la evolución del relato revela cambios formales como la transformación del marco narrativo, la inclusión del ejemplo en una narración más larga como una novelita para ilustrar un propósito (*Carmela o una culpa secreta*), o su reescritura como texto independiente para transmitir la tradición literaria popular («der idiot», *Pobre de espíritu y rico de corazón*). Estas transformaciones formales repercuten en los procedimientos narrativos: se produce una progresión desde textos que presentan voces narrativas internas y externas dentro de un marco narrativo que supone un diálogo y dos niveles de narración («Le läic», *Carmela o una culpa secreta*), hasta la preponderancia de un narrador externo que corresponde a la voz directa y autorial de Cecilia Böhl («der idiot») o Fernán Caballero (*Pobre de espíritu y rico de corazón*). El plurilingüismo de Cecilia Böhl le permite adecuar el idioma de sus textos al tipo de proyecto y al público deseado: Cecilia Böhl adapta el idioma de sus escritos según la persona con quien está trabajando (Francisca Larrea), el destinatario (Nikolaus Heinrich Julius) o el público general. Estas conversaciones literarias impactan en la suerte variada de la conservación de los autógrafos de Cecilia Böhl entre España, Alemania y Austria. Y, para que conste, sus escritos conocen otra fortuna lingüística a partir de los años 1858-1859: tras el éxito nacional, las obras de Fernán Caballero son traducidas para publicación en Alemania, Austria, Francia, Hungría, Inglaterra, Polonia e incluso los Estados Unidos, entre otros, todavía en vida de la autora.

La historia de este ejemplo particular presenta un caso de conservación: las modificaciones son sobre todo estructurales,

mientras que la trama sufre adiciones y supresiones poco significativas. A pesar de su pasaje de uno a otro idioma, la intriga permanece idéntica durante más de treinta años. Sugiere que Cecilia Böhl de Faber valora sus primeros escritos —de los que guarda una transcripción propia, además de la copia que mandaba a su público lector— y nos demuestra su persistencia creativa. Además, los autógrafos y en particular el manuscrito de *Carmela o una culpa secreta* confirman la colaboración estrecha de la autora con su madre: Francisca Larrea no sólo actúa como lectora y cuidadora de los textos, sino que también participa activamente en el trabajo de su hija: transcribe, traduce y en ocasiones manda escritos de Cecilia Böhl para publicación en revistas (como «La Madre, ó El Combate de Trafalgar», *El Artista*, 1835). La posterior traducción, reelaboración y publicación de los textos en castellano confirma entonces la intención autorial de Cecilia Böhl desde las primeras décadas del siglo XIX, así como su afán didáctico y moralizador, que explota el ejemplo como forma literaria educativa. En fin, estudiar los autógrafos de Cecilia Böhl entre 1820 y 1845 permite resaltar la importancia de este período de creación, y reconciliar la producción literaria de su juventud con las publicaciones, en conversación permanente entre textos, idiomas y lectores.

BIBLIOGRAFÍA

- Böhl de Faber, Cecilia (Fernán Caballero): «Carta autógrafa n.º 87 dirigida a su madre», [Leg. 31. Cartas de Fernán Caballero: 1870-1871?, Archivo 87]. Sevilla: Archivo Histórico Provincial de Capuchinos, n.d.
- «Carmela o una culpa secreta», [Leg. 350. Obras autógrafas de Fernán Caballero 1849-1877, documento 4]. Sevilla: Archivo Histórico Provincial de Capuchinos, n.d.
- «Briefe, Novelle und Beispiele», [CS 24: Caballero: 1-81]. Hamburg: Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von Ossietzky, n.d.
- Caballero, Fernán: *Colección de artículos religiosos y morales*. Cádiz: Eduardo Gautier, 1862.
- Cantos Casenave, Marieta: *Fernán Caballero entre el folklore y la literatura de creación*. El Puerto de Santa María: Fundación Municipal de Cultura de Cádiz y Concejalía de Cultura, 1999.

Julie Botteron

- Comellas, Mercedes (ed.): *Fernán Caballero. Obras escogidas*. Sevilla: Fundación José Manuel de Lara, 2010.
- Heinermann, Theodor (ed.): *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*. Madrid/Stuttgart/ Berlin: Espasa-Calpe/ W. Hohlhammer, 1944.
- Orozco Acuaviva, Antonio: *La gaditana Frasquita Larrea, primera romántica española*. Cádiz: Sexta, 1977.

El cruce de lenguas en el teatro inédito de Raúl Ruiz: una escritura lúdica y desbordante

Elisa Chaim

Universität Basel

Suiza

Resumen: Este ensayo constituye el primer acercamiento al multilingüismo en las obras dramáticas de Raúl Ruiz. Después de su muerte, en el armario de su casa, se encontraron sus manuscritos guardados en carpetas y permanecen hasta ahora inéditos. ¿Qué nos revelan estos textos inexplorados? ¿Nos muestra esta escritura personal una nueva faceta del autor que permanecía hasta ahora desconocida? Debido a que no estaban pensados para ser publicados, los manuscritos teatrales inéditos de Ruiz funcionan como una ventana al interior de su cabeza, que nos permiten desentrañar su manera de concebir el acto creativo desde una dimensión íntima. En ellos se advierte la forma en la que Ruiz cambia de una lengua a otra sin motivo aparente. A lo largo de este artículo veremos que detrás de estos cambios es posible desentrañar la postura ideológica que plantea en su creación teatral.

Palabras clave: Manuscritos teatrales, Raúl Ruiz, multilingüismo.

The crossing of languages in Raúl Ruiz's unpublished theatre: a playful and boundless writing

Abstract: This essay is the first approach to multilingualism in Raúl Ruiz's dramatic works. After his death, his manuscripts were found in his house, stored inside a cupboard, in folders that have remained unpublished until now. What do these hitherto unexplored texts reveal to us? Does this personal writing show us a new, until now unknown side of the author? Because they were not intended for publication, Ruiz's unpublished play manuscripts function as a window into his mind, allowing us to unravel his way of conceiving the creative act from an intimate perspective. They reveal the way in which Ruiz switched from one language to another for no apparent reason. Throughout this article we will see that behind these changes, it is possible to understand the ideological stance behind his writing.

Keywords: Theatrical manuscripts, Raúl Ruiz, multilingualism.

INTRODUCCIÓN

Saber el nombre de las cosas y no poder nombrarlas, porque en ese lugar, en ese nuevo lugar, ya no significa nada. Cuán amargo y duro resulta para el exiliado verse de pronto obligado a hablar una lengua extranjera. El poeta chileno Waldo Rojas, exiliado en París, comienza su ensayo titulado «Decir el exilio en poesía» con esta cita de Dante, sin tal vez nunca haberse imaginado antes que, como escritor, lo máspreciado que se vería obligado a abandonar, o por lo menos a dejar de lado, sería su lengua materna:

Peregrino y casi mendigo [...] como una plancha de madera sin vela ni timón, arrastrada hacia puertos, golfos y plazas públicas por el viento que sopla la penuria dolorosa [...] Tú estarás obligado a abandonar cuanto te fuera lo más querido; esa es la primera flecha que arroja el arco del exilio. Sabrás cuán amargo es el pan del extranjero y cuán duro es subir y bajar las escaleras ajenas.¹

Raúl Ruiz corrió la misma suerte que Waldo Rojas. Ambos se vieron obligados a abandonar Chile, su país natal, con el Golpe de Estado de 1973 y encontraron en Francia un lugar de acogida que los llevó a dejar al margen el español para reaprender todo en francés. Pensar en español, soñar en español, pero tener que leer y comunicarse en francés. Este mecanismo interno de diálogo y de lucha entre diversas lenguas es justamente lo que reflejan los textos teatrales inéditos de Raúl Ruiz cuyos personajes están marcados por los estigmas del exilio, “estigmas infamantes del desgarramiento interior, de la pérdida, del temor y la inseguridad, del vaivén de las ilusiones y, a la postre, de las decepciones de la errancia”², como describe Rojas desde una perspectiva histórica la experiencia ancestral del exilio.

Este ensayo es un primer acercamiento al multilingüismo en las obras dramáticas de Raúl Ruiz escritas después del exilio y que permanecen aún inéditas. Estos manuscritos dramáticos, no pulidos ni tampoco listos para la publicación, son el testimonio

¹ Alighieri, Dante: *La Divina Comedia*, «Paraíso», Canto XVII, sentencia 58-60, cit. en: Rojas, Waldo: «Decir el exilio en poesía», versión castellana del texto «Dire l'exil en poésie», «D'encre et d'exil 3: troisièmes rencontres internationales des écritures d'exil», *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1 (2005), p. 1, <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2005-01-0116-003> (consultado 15-XI-2021).

² Para Rojas, el exilio es “una palabra más antigua que la escritura misma” (*ibid.*).

de aquella lucha interna que sufre el exiliado, enfrentado cotidianamente a compaginar su propio idioma con uno nuevo y su propia cultura con aquella que lo ha acogido. El objetivo de este texto es analizar sus piezas de teatro inéditas para indagar en los orígenes de su escritura multilingüe y desentrañar qué se esconde detrás de ella. ¿Nos muestra esta escritura personal una nueva faceta del autor que permanecía hasta ahora desconocida? ¿Qué función y qué importancia tiene el multilingüismo en su obra? En un primer momento expondré, de forma general, la poética creativa de Ruiz marcada por un profundo espíritu lúdico que atraviesa el conjunto de su carrera tanto literaria como cinematográfica, para poder entender así con mayor profundidad, en un segundo momento, la particularidad de sus obras teatrales inéditas escritas después del exilio.

Este análisis se basa en la investigación de las obras de teatro encontradas en forma de manuscritos en su casa en París. Después de su muerte, me dediqué a ordenarlos y escanearlos. Hoy se conservan en el “Archivo Ruiz-Sarmiento” de la Universidad Católica de Valparaíso en Chile y también, una parte de ellos, en el IMEC (Institut Mémoire de l’édition contemporaine) en Francia. Debido a que la mayoría de sus obras teatrales aún no ha sido publicada, aún no existe ninguna investigación académica sobre este ámbito de su obra, en contraposición a su trabajo como cineasta, por el cual es conocido alrededor del mundo, en especial en Francia y en Chile, los dos países donde vivió. Es por ello que para enriquecer el análisis sobre las obras de teatro, incluiré entrevistas e investigaciones académicas en las que se aborda el ámbito del cine de Ruiz.

I. RAÚL RUIZ Y EL ESPÍRITU LÚDICO EN SU FORMA DE TRABAJAR

El cineasta chileno Raúl Ruiz comenzó su carrera artística escribiendo obras de teatro. A los dieciséis años perdió una apuesta en un bar que consistía en escribir cien piezas dramáticas. Un juego que se tomó muy en serio, pues fue el estímulo que lo llevó a desarrollar una corta pero fecunda carrera en el ámbito teatral, la cual fue dejando a un lado cuando empezó a realizar pequeños cortos experimentales. Éstos marcaron el inicio de su prolífera trayectoria de cineasta que alcanzaría a completar más de cien películas. Sin embargo, nunca abandonó el teatro. Siguió escribiendo y dirigiendo obras paralelamente, aunque de manera más silenciosa, y la gran mayoría de ellas quedaron en forma de manuscritos inéditos, por muchos años guardados en el armario de su casa.

Aquel espíritu lúdico de la apuesta perdida en el bar que impulsó el comienzo de su carrera artística, a la manera de un puntapié inicial, se encuentra presente a lo largo de toda su obra, tanto teatral como cinematográfica. Raúl Ruiz reveló en múltiples ocasiones la importancia que otorgaba a las bromas. En un ensayo titulado *Miroirs de cinéma*, elaboró una teoría cosmológica personal en la que explicaba que, para él, “el mundo ha sido creado como una broma, y desde ese punto de vista, nada es más serio que las bromas”³. Dicha teoría funciona en realidad para su labor creativa, pues, además de haber comenzado a crear como una broma, desde sus primeras obras de teatro, Ruiz pareciera escribir para entretenerse, por el placer de explorar. En un ensayo sobre sus primeras obras teatrales en el 2018, describí que es posible observar en ellas

cómo el joven dramaturgo se divierte, prueba, juega con todo tipo de escrituras distintas, como si aún estuviera pagando la apuesta perdida en el bar. Hay piezas que parten en todas las direcciones posibles: piezas de una sola línea, de dos páginas, de más de cien páginas [...] con o sin hilo narrativo.⁴

Desde una perspectiva filosófica, esta manera de abordar la creación artística puede entenderse según la concepción de Johan Huizinga expuesta en el libro *Homo ludens*. En el capítulo titulado «Formas lúdicas del arte» describe que “el juego tiene su validez fuera de las normas de la razón, del deber y de la verdad [...]”. La validez de sus formas y de su función se halla determinada por normas que están más allá del concepto lógico”⁵. Huizinga argumenta en dicho capítulo que, así como sucede en el juego, también sucede en la música, la cual podemos sustituir aquí por la escritura dramática en el caso de Ruiz. Esta idea está en concordancia con los argumentos del propio autor expuestos en la revista *Cahiers du cinéma*⁶, edición dedicada a Ruiz en 1981. En ella explicaba que, según su perspectiva, existen dos tipos de artistas: los que quieren entender y controlarlo todo dentro de sus obras, y por el contrario, otros para los que no existen las normas, dejan que sus creaciones tomen un rum-

³ Ruiz, Raoul: «Miroirs de cinéma», en: *Raoul Ruiz. Entretiens*. Paris: Editions Hoëbeke, 1999, p. 37.

⁴ Chaim, Elisa: «Una broma seria: el teatro inédito de Raúl Ruiz», *Pensar & Poetizar*, 14 (2018), pp. 107-117, citamos p. 114.

⁵ Huizinga, Johan: *Homo ludens*. Barcelona: Alianza 2007, p. 202.

⁶ *Cahiers du cinéma*, 328 Supplément (automne 1981).

bo de forma libre y espontánea, aceptando las intervenciones del azar e incluso las equivocaciones. Sin duda, Ruiz se asumía parte de este último grupo. En múltiples ocasiones expresó que, según su visión, una obra estaba bien hecha cuando cobraba vida, en el sentido de que él, como autor, dejaba de intervenir y la obra comenzaba a mandar. Él mismo lo describió así: “Hay un momento en que la película se hace cargo de sí misma. Hay una transmisión del poder, la película nos dirige [a los realizadores]”⁷. Esta postura creativa de Ruiz la podemos definir entonces como una forma lúdica de trabajar, sin razonamientos lógicos y abierta a la espontaneidad. Sobre la base de estos propósitos, analizaremos a continuación los manuscritos teatrales inéditos escritos en el exilio para sumergirnos después en el cruce de lenguas y su significado.

II. EL MULTILINGÜISMO EN SUS MANUSCRITOS TEATRALES DESPUÉS DEL EXILIO

La principal forma de acceder hoy en día a la creación dramática de Ruiz son sus textos inéditos, ya que sólo dos, de más de treinta obras, han sido publicadas⁸. El valor de estos manuscritos es que encierran para el autor un dominio personal, marcado por un cierto grado de intimidad. Las obras teatrales originales de Ruiz se encontraban en carpetas. Algunas estaban íntegras, otras incompletas o desordenadas con hojas sueltas en carpetas diferentes, lo que revela que nunca estuvieron pensadas para su publicación y resulta difícil hoy volver a encontrarles un orden. Ruiz solía escribir varias versiones de una misma obra sin ponerles fecha, y como las páginas no siempre están numeradas, en esas hojas sueltas pueden aparecer personajes que no estaban contemplados en el resto de la obra, o como veremos más adelante, sus creaciones no siguen necesariamente un desenlace lógico, lo cual obstaculiza el trabajo global de ordenar sus textos. Sin embargo, lo que sí es posible ver con claridad es el procedimiento de creación. Todas ellas están escritas a máquina de escribir con anotaciones a mano a un costado de manera que se puede deducir que el primer paso está hecho a

⁷ Ruiz, Raoul: «Sans désordre préconçu», *L'étincelle. Le journal de la création à l'Ircam*, 6 (noviembre 2009), pp. 18-20, https://www.ircam.fr/media/uploads/creation/etincelle/etincelle_6_-_novembre_2009.pdf (consultado 29-XI-2021).

⁸ Las dos obras publicadas son: Ruiz, Raoul: *Le Convive de Pierre*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1992, y Ruiz, Raúl: *Amleđi el tonto*. Santiago de Chile: Huebers, 2017.

máquina, y luego, en un segundo momento, aparecen los comentarios al margen, que dan cuenta de una revisión.

La particularidad de trabajar con manuscritos es que dejan ver precisamente este movimiento, de cierta manera son textos que permanecen abiertos. En ellos queda una permanente posibilidad de modificarse, pues el autor no dejó una versión definitiva. Poseen además una fragilidad que suele desaparecer al momento de la publicación. Dicha fragilidad, inherente a cualquier escritura inédita⁹ se manifiesta aún más en Raúl Ruiz por su forma lúdica de concebir el acto creativo, como hemos podido ver anteriormente. Para ejemplificarlo concretamente, resulta útil evocar aquí que él solía decir, quizás de forma provocativa, que el guion era la última etapa del cine¹⁰. Con esta afirmación, nos podemos imaginar que él simplemente quería exponer su forma de trabajar: “siempre abierta a la improvisación, al experimento, estaba dispuesto a cambiar el plan elaborado en el último instante para sorprenderse a sí mismo”¹¹.

En el mismo sentido, en el ámbito del teatro, es ilustrativo también el proceso de creación de Ruiz como director teatral que retrata Yenny Cáceres en su artículo «Ruiz en 4 actos». Ella escribe sus observaciones después de haber asistido a los ensayos de la última obra escrita y dirigida por Raúl Ruiz en 2011, en Santiago de Chile, titulada *Amleidi, el tonto*. Durante los últimos días de trabajo Ruiz tuvo la idea de introducir el personaje de un niño, que no estaba pensado previamente en el texto. Y a propósito de esto agregó que “lo que hay que privilegiar son las ideas de última hora. Es que si yo no modifico, no me entretengo, y si no me entretengo, no entretengo a nadie”¹². Este espíritu lúdico que impregna tan fuertemente su forma de trabajar con-

⁹ Me parece interesante aludir aquí que, a partir de este carácter vulnerable de todo manuscrito, y en especial de los textos dramáticos cuyo formato enfatiza esta condición, pues después de una representación pueden aparecer nuevas ideas para modificarlo, Hegel escribe en su libro *Estética*: “Diría incluso que ninguna obra de teatro debiese estar impresa, sino que debiese aparecer en su estado manuscrito en el repertorio teatral y circular demasiado. Tendríamos entonces menos dramas escritos sabiamente, llenos de bellos sentimientos, de excelentes reflexiones y de pensamientos profundos, a los que les falta justamente aquello que tiene que tener un drama, a saber la acción y vivacidad cambiante”: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Esthétique, La Poésie* 2. Paris: Aubier-Montaigne, 1965, p. 361 (la traducción del francés es mía).

¹⁰ Cf. Román, José: «Raúl Ruiz: El guion lo hago al final», *Revista Enfoque*, 7 (diciembre 1986), pp. 37-41.

¹¹ Chaim (2018), *op. cit.*, p. 114.

¹² Ruiz cit. en: Cáceres, Yenny: «Ruiz en cuatro actos», *Revista Qué pasa*, (diciembre 2010), p. 72.

tribuye aún más a que no podamos considerar como definitivos los textos manuscritos que se encontraban en carpetas en su casa, aun cuando varios pareciesen ser versiones íntegras. Y en el caso de los textos de las obras que sí fueron representadas, tampoco es posible saber si son éstos los que fueron llevados a escena o si las modificaciones escritas a mano surgieron incluso después de las representaciones. ¿Con qué finalidad Ruiz habría intervenido sus textos después de haber sido llevados a escena? Quizás para publicarlos, para volver a representarlos, para no perder una idea, o incluso, muy característico del espíritu lúdico y espontáneo de Ruiz: sin objetivo alguno. La pregunta permanecerá por el momento abierta, pues los manuscritos inéditos dejan al descubierto diversas modificaciones que va sufriendo el texto sin que siempre podamos desentrañar qué intención hay detrás de ella.

Sin embargo, son justamente esas lagunas, esos tropiezos sin una lógica aparente, los que se presentan como una joya para el análisis del multilingüismo, pues vuelven visible el trayecto de las ideas y reflexiones en bruto detrás del proceso de escritura. El privilegio de analizar sus manuscritos del exilio es que éstos funcionan como pequeñas ventanas que miran al interior de su cabeza, en ellos se puede ver el diálogo entre los diferentes idiomas, que en una publicación suele normalizarse, y pasarse a una sola lengua.

La mayoría de las piezas están escritas principalmente en español y francés, las dos lenguas que manejaba cotidianamente. El primer ejemplo que daré aquí, es la obra titulada *Los magos*, representada en italiano en 1990 en el Festival di Volterra bajo el título *I maghi*¹³. Los manuscritos nos muestran que Ruiz comenzó escribiendo en español y de pronto, un personaje habla francés y todo el resto de la obra continúa en francés, como se puede observar en la primera escena¹⁴:

¹³ Cf. Palladini, Marco: «Ricordi. Il fantastici genî barocchi di Raul Ruiz», http://www.retidedal.us.it/Archivi/2011/ottobre/LUOGO_COMUNE/1_ricordi.htm (consultado 22-II-2022).

¹⁴ Ruiz, Raúl: *Los magos*, texto inédito sin fecha, sin lugar, pp. 1-2. (Disponible en el Archivo «Ruiz-Sarmiento»).

LOS MAGOS

COMEDIA

Acto Primero.

VENEZIA. CAE LA NOCHE PLAZA SAN ALGO (NO SAN MARCO). UNAS TREINTA MALETAS DESPARRAMADAS.

CRUZAN LA ESCENA, SEIS TURISTAS Y UN GUIA.

Guia.- Y los otros.

Un turista.- Se cansaron, se han ido cayendo.

Guia.- Al canal.

Turista.- Cual; canal. No veo ninguno.

Guia.- El canal fantasma.

Turista 2.- Ud. mismo dijo denantes que no0 eistia el tal canal fantasma. Que no habia creido nunca.

Guia.-Dije que era subterraneo.

Turista 3.- QC'est quoi ce palais?

Guia.- Celui la on l'appelle l'opera de gauche.

Turiste 3.- Gauche par rapport a quoi.

Guia.- A l'enemi

Triste 1.- Vous voulez dire la mer.

Guia.- La mer a nous tous.

Turiste 1.- La mere qui nous adore

Turiste 2.- La mere mensongere.

Guia.- Celui la,par contre, est l'opera de droite.

Turiste 3.- Par rapport a quoi.

Guia.- Politiquement.

Turiste 2.- Encore.

Guia.-Plus que jamais.

Guia 1.- Voila les viellards egares.II flottent.

Guia.- C'est vrai. Mais ici il n'y a plus de canal.
Touriste 2.-Pourtant il flottent.
Guia.- Dans l'air.
Tour 3.- Avec tous ces vagues et ces geannnts surfeurs.
Guia.- C'est l'australie.
Tour.4- Le cinema en plein air, comme on dit.
Guia.- La mer, la mer ocean,comme on dit.

En un primer momento podríamos pensar que la transición de una lengua a otra es parte de la trama, pues los personajes son un grupo de turistas y perfectamente podría ser que cada uno hable una lengua diferente y que el guía maneje varias debido a su trabajo. Sin embargo, esta idea no se sostiene, porque aquellos dos turistas que hablaron inicialmente español, después hablan francés. Además, antes del fragmento citado que constituye el inicio de la obra, Ruiz había introducido la pieza con un resumen, que se encuentra escrito enteramente en español.

¿De qué forma entonces podemos explicar este cambio repentino? ¿Qué función cumple en la obra? Me parece que la pregunta no se responde fácilmente, pues a primera vista no hay un motivo palpable y desde el punto de vista dramático, el cambio no parece estar justificado. Por lo tanto, por el momento, podríamos encontrar la causa de este paso de una lengua a otra en la biografía del autor; en el hecho de tratarse de un exiliado chileno cuya lengua materna es el español y que diariamente se ve enfrentado al francés en su país de acogida. En este sentido, un detalle muy interesante de ver, en cuanto al tránsito de un idioma a otro en este pasaje, es el hecho de que los personajes cuando hablan español se llaman 'Turistas'. Súbitamente el personaje que comienza a hablar francés es nombrado 'Turiste'; una palabra entre el castellano y el francés que se mantiene durante algunas líneas, para después convertirse en 'Touriste', la palabra francesa. Si bien la aparición del diálogo en francés es sorpresiva, la transición al momento de nombrar los personajes que hablan que va de 'turista' a 'touriste' pasando por 'turiste', muestra paradójicamente un paso progresivo. Es como si Ruiz hubiese decidido —sin un razonamiento lógico aparente— pasar a otra lengua, pero aún le quedasen secuelas de la lengua anterior. Esto podría reflejar la forma en que se entrelazan las lenguas en la cabeza del autor, es decir que

puede distinguirlas como separadas, pero a veces también se mezclan, resultando en una lengua híbrida.

De todas formas, a pesar de estos argumentos, me parece que el cruce de lenguas suscitado por el exilio no puede ser la única respuesta. Creo que podemos ir un paso más allá y preguntarnos por qué Ruiz elige dejar el texto de esa forma. ¿Por qué, una vez que se ha dado cuenta, no lo corrige? Bien podría tomar una nueva hoja de papel y volver a escribir desde el inicio en francés, pues como mencioné anteriormente, Ruiz solía escribir varias versiones de una obra. ¿Por qué esta obra no tiene una segunda versión en una única lengua? Pero dejemos por el momento el cuestionamiento abierto y veamos qué nos pueden alumbrar otros casos de multilingüismo en sus manuscritos.

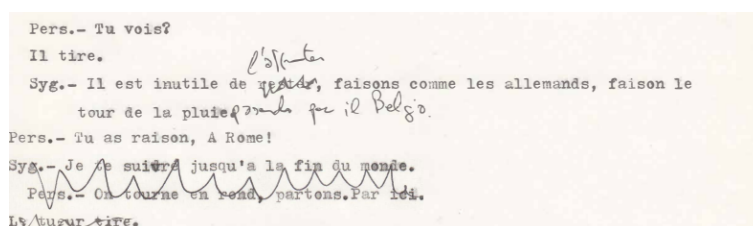
Dentro del mismo periodo de escritura de *Los magos*, a finales de los ochenta, Ruiz creó varias obras de teatro más en diversos lugares de Italia estando ligado al Teatro de Pontedera en la Toscana, por lo que el italiano se convirtió en la segunda lengua que Ruiz adquirió después del exilio y aparece de forma esporádica en sus textos dramáticos. Un ejemplo es la pieza *Edipo Iperboreo*, presentada en 1989, que resulta ser uno de los textos teatrales más autobiográficos de Ruiz. Los personajes son exiliados que, sin nunca perder el humor, viajan en busca de un lugar de acogida. El viaje se vuelve interminable, pues aún habiendo encontrado un refugio, continúan migrando sin fin, en el sentido de que el exilio se vuelve una condición de la que les es imposible deshacerse.

El autor escribió la obra enteramente en francés y después la tradujo al italiano en conjunto con los mismos actores durante los ensayos. En una entrevista para el periódico italiano *La Repubblica*, Ruiz describió el proceso de creación de la obra; sobre la marcha y con un cambio radical al último momento:

Inicialmente debía llevar a escena solo [*Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*] —explica paradójicamente el director, pero era tan complicada que terminé cruzándola con la tragedia de Sófocles [*Edipo en Colono*]. Como no tenía tiempo para hacer una verdadera adaptación, acudí a mis recuerdos, sin ni siquiera releer los textos, escribí yo todos los diá-

logos de la obra. De hecho, sigo escribiéndolos, cada mañana, mientras por la tarde ensayamos las nuevas escenas.¹⁵

El siguiente fragmento¹⁶ muestra una primera versión a máquina de escribir en francés con correcciones a mano. Basándonos en el procedimiento recién citado, probablemente Ruiz escribió el texto dactilografiado en la mañana y las anotaciones a mano por la tarde durante los ensayos.



Este fragmento, nos muestra nuevamente la forma en que conviven las lenguas al interior de su cabeza. Observemos que el texto principal de la pieza está en francés así como también la primera corrección a mano ("l'affronter"). No obstante, la segunda intervención, es una frase que empieza con una palabra en español y termina en italiano ("pasando per il Belgio"). Me atrevería a decir que este pasaje nos muestra que, en ese momento, Ruiz pensaba sobre todo en francés, pero se dejó emparar fácilmente por las lenguas que lo rodeaban, en este caso el italiano que hablaban los actores durante los ensayos. Y el español (con la palabra "pasando") aparece como un pequeño rastro de su lengua materna que surge de forma espontánea porque probablemente la idea en su cabeza se acomodaba mejor de esa manera. Además, la incongruencia de mezclar aquí las tres lenguas puede tener una interpretación lúdica: Ruiz habría querido entretenerse con este juego de palabras. Al igual que el ejemplo anterior en *Los magos*, no hay una justificación dramática aquí para que el personaje de Sygismonde en este fragmento comience hablando en francés y termine su discurso en español

¹⁵ Ruiz, Raúl, cit. en: Farassino, Alberto: «La Memoria di Raul Ruiz dallo Schermo alla scena», *La Repubblica*, 4-IV-1989, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/04/04/la-memoria-di-raul-ruiz-dallo-schermo.html> (consultado 27-II-2022).

¹⁶ Ruiz, Raúl: *Edipo Hiperbóreo*, texto manuscrito, sin lugar, sin fecha. (Disponible en el «Archivo Ruiz-Sarmiento»).

e italiano, sabiendo que finalmente la obra fue representada enteramente en italiano.

A lo largo del mismo manuscrito aparecen repetidas veces estas pequeñas intervenciones en español y en italiano sobre el texto en francés. En el siguiente pasaje¹⁷, por ejemplo, el personaje de Antígona, que a lo largo de todo el texto ha hablado en francés, tiene un diálogo que comienza con una palabra en italiano y continúa después en francés.

Ed.- Canibalisme veut dire dance des chiens, n'est pas...?
A.- *Fratello*, regardez! Je connais cette fille, je l'ai vu dans un film.

El autor tachó la palabra francesa *père* que significa padre y escribió en italiano *fratello* que quiere decir hermano. El cambio de sentido radical entre ambos vocablos se deja explicar por la trama del incesto que guía la obra, en la que los amantes, Edipo y Antígona, al mismo tiempo padre e hija, se hacen pasar por hermanos. Sin embargo, lo que no tiene fundamento es el cambio de lengua siendo éste el único momento en el que el personaje hable italiano. Al igual que en el fragmento anterior, podemos suponer que el italiano era la lengua que Ruiz escuchaba en ese momento durante los ensayos y le resultaba más sencillo no traducirla al francés, pero también vuelve a ser claro el componente lúdico. En el ejemplo podemos ver que no sólo no le preocupaba la coherencia interna de su texto, sino que probablemente también le parecía divertido que de pronto, espontáneamente, apareciese una palabra en una lengua que resultaba incongruente con el resto del texto, pero también una lengua que quizás se acomodaba mejor a su idea.

Mirando otro ejemplo¹⁸ de esta obra, *Edipo Iperboreo*, podemos ver que se repite el mismo procedimiento: el autor agrega la frase en español 'ya lo decía yo' como continuación de un discurso en francés.

Ed.- Elle est a Barcelone et a Saint Jacques? Elle est donc un réseau
Espl.- C'est vrai, c'était ça. *Ya lo decía yo*

Cabe mencionar que es el personaje de un español quien habla, y aunque podríamos encontrar esta vez cierta coherencia con la trama, este personaje se expresa a lo largo de toda la pieza únicamente en francés. Es por ello que volvemos a la misma

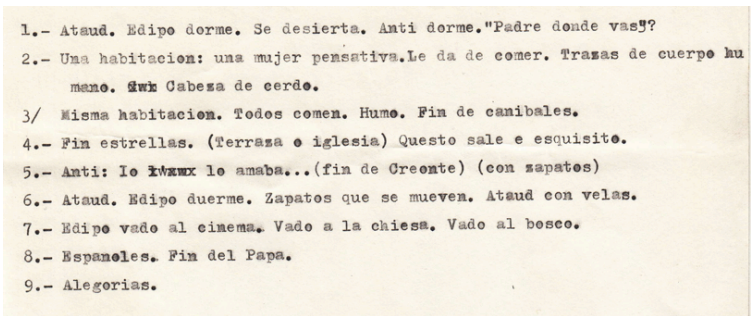
¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

resolución: los diferentes ejemplos de multilingüismo que aparecen en los fragmentos parecieran todos estar marcados por cierto carácter espontáneo en el cambio de lengua, cierta falta de explicación lógica, cierta incongruencia y cierto humor.

La intervención de un idioma nuevo sigue las mismas pautas en los diferentes pasajes: aparece de forma repentina y no tiene una justificación desde el punto de vista dramático, sino que más bien refleja la manera en que Ruiz se deja llevar por las diferentes lenguas que surgen en su cabeza asumiéndolo de manera lúdica. Por ello que estos textos inéditos nos vuelven a sugerir que se trata de una escritura íntima, no pensada para la publicación, y que funcionan como una rendija a través de la cual podemos mirar la manera en que conviven las diversas lenguas en su cabeza.

En este sentido, nos puede resultar útil un último ejemplo¹⁹ que no forma parte de la obra literaria, sino que es simplemente una hoja suelta de apuntes para la puesta en escena de *Edipo Iperbóreo* que se encontraba guardada en la misma carpeta de la obra:

- 
- 1.- Ataud. Edipo dorme. Se despierta. Anti dorme. "Padre donde vas?"
 - 2.- Una habitacion: una mujer pensativa. Le da de comer. Tramas de cuerpo humano. ~~Fin~~ Cabeza de cerdo.
 - 3/ Misma habitacion. Todos comen. Humo. Fin de canibales.
 - 4.- Fin estrellas. (Terraza o iglesia) Questo sale e esquisito.
 - 5.- Anti: Io ~~invece~~ lo amaba... (fin de Creonte) (con zapatos)
 - 6.- Ataud. Edipo duerme. Zapatos que se mueven. Ataud con velas.
 - 7.- Edipo vado al cinema. Vado a la chiesa. Vado al bosco.
 - 8.- Espanoles. Fin del Papa.
 - 9.- Alegorias.

Resulta difícil descifrar de qué trataba precisamente esta enumeración porque no corresponde de forma precisa a las escenas. Tal vez eran indicaciones para los cambios de luces o pies de las entradas y salidas de los actores. Pero más allá de resolver aquí la utilidad de estos apuntes, da la impresión que Ruiz escribió esta nota para sí mismo, y en ese sentido es interesante observar —para nuestro análisis del multilingüismo— de qué manera las palabras en francés y en italiano se van intercalando. En la primera línea leemos, por ejemplo: "Edipo dorme. Se despierta. Anti dorme". Resulta curioso también leer que en

¹⁹ Ruiz, Raúl: *Hoja suelta*, sin lugar, sin fecha. (Disponible en el «Archivo Ruiz-Sarmiento»).

el punto 4 el autor escribe *iglesia* en español, pero en el punto 7 en el que las frases están enteramente escritas en italiano, la misma palabra aparece en italiano: *chiesa*.

Este último fragmento recalca lo que ya habíamos descubierto en los extractos de las obras dramáticas: los cambios de una lengua a otra no tienen una justificación desde el punto de vista de la trama o un trasfondo dramático, sino que reflejan la cabeza del autor —atravesada por diferentes lenguas— en el momento de la escritura.

Yendo un paso más lejos, volvamos a la interrogante que dejamos abierta después del primer extracto: ¿qué nos revela el multilingüismo de estos textos más allá de que estas lenguas merodeaban a Ruiz? Una escritura que atraviesa diversos idiomas no es común a todos quienes han corrido una suerte similar a la suya, ya sea como exiliado o trabajando en diferentes países. Si hemos podido llegar a la conclusión de que las diferentes lenguas que se intercalan no están en relación con la trama del texto, quiere decir que tienen que ver con Ruiz, con su manera de crear. ¿Nos revela entonces esta escritura inédita algo más del autor que hasta ahora nos era desconocido?

Si tomamos en cuenta la forma lúdica de trabajar de Ruiz expuesta al comienzo, nos daremos cuenta de que los fragmentos multilingües que hemos visto muestran cómo el autor permite que en el papel aparezcan las diferentes lenguas de la misma manera en que aparecen en su cabeza. A partir de esto podemos dilucidar con claridad su postura creativa: como escritor no trata de controlar el proceso, lo que equivaldría a detenerse y traducir las ideas que surgen en diferentes idiomas para que haya una coherencia lógica en el texto, sino que deja que se manifiesten libremente, sin frenar el flujo creativo. Los manuscritos multilingües nos revelan entonces que al pasar por alto la congruencia entre las lenguas, al elegir no traducir, Ruiz no escribe para el público francés o chileno, no está pensando en el destinatario, sino únicamente en expresar su idea visceralmente, como si se sumergiese en una realidad paralela en la que no quedase espacio para filtrar, para detenerse a racionalizar, sino solamente para fluir y dar rienda suelta a su creación. Es aquí que toma sentido la idea citada anteriormente, pues es posible ver cómo se encarna de manera práctica el hecho de que, para Ruiz, la creación debía tomar su propio rumbo desarmando así una realidad coherente en la que existiría uniformidad en la lengua. El multilingüismo en su escritura inédita funciona entonces para nosotros como un indicio que nos ha permitido

desentrañar su postura creativa, su manera de concebir el trabajo artístico.

Podríamos decir que se trata de una escritura desbordante, porque si tomamos un río como analogía, uno que se desborda es un río que sale de su cauce. De la misma manera las diferentes lenguas que intervienen en los textos de Ruiz, salen del cauce principal —es decir, la lengua principal— y se desbordan más allá de lo previsto. Siguiendo la imagen del río, la escritura de Ruiz se desborda porque sobrepasa los límites y abre espacio para todas las lenguas que van apareciendo en sus ideas, sin detenerse. Es posible calificar su escritura de desbordante porque va hacia todas las direcciones, rompiendo las expectativas, sin pensar en la correspondencia con lo que escribe. Desbordante también porque refleja su fascinación por entregarse a las derivas aleatorias, dejando así al descubierto que en el proceso de creación, para él, el acto de soltar y dejarse llevar era fundamental. Sus manuscritos se impregnan de este mecanismo abierto a la espontaneidad y esta forma lúdica de permitir que las lenguas diferentes convivan más allá de las normas.

III. FORMA Y FONDO: REFLEJO DE UNA POSTURA IDEOLÓGICA

Para analizar a cabalidad el multilingüismo en la obra de Ruiz, considero que necesitamos mirar también el contenido de sus obras —tanto teatrales como cinematográficas— para poder así confrontarlo con aquella forma de crear —que hemos podido esclarecer a través de sus manuscritos—. El objetivo es indagar si aparecen otras formas de multilingüismo, qué significan y qué relación guardan con el cruce de lenguas que hemos dilucidado en su escritura teatral íntima. En este sentido, revisaremos de qué modo se vincula su manera de escribir, lúdica y desbordante, con lo escrito. En otras palabras, qué correspondencia existe entre la forma y el fondo.

i. Forma

Antes de sumergirnos en el contenido de su obra, es decir en el fondo, considero que debemos volver a echar una breve mirada a la forma de escribir y revisar los comentarios que el propio Ruiz ha hecho respecto a su manera de trabajar para pasar después a analizar qué relación existe con el contenido de dicho trabajo. Para ello, es necesario ampliar la perspectiva más allá del teatro, e incorporar aquí el ámbito del cine, el cual ha sido mucho más investigado y también las entrevistas en las que el

propio Raúl Ruiz expone su punto de vista. En el siguiente pasaje, en el contexto de un encuentro organizado por el museo Pompidou en París, el autor habla de su manera de trabajar en el cine:

Yo soy un cineasta un tanto especial en el sentido de que en un principio, yo quería ser un lógico. Y me convertí en director de cine, lo que es prácticamente lo contrario, porque en el cine trabajamos en desorden. En el cine, a todos los niveles, aunque se trabaje con ficciones muy organizadas y estructuradas, permanecemos fundamentalmente en el desorden.²⁰

La forma de crear desordenada, que Ruiz describe en el fragmento, se relaciona con la elección de trabajar de manera lúdica y espontánea que vimos hace un momento. El caos pareciera ser entonces la única forma que funcionaba para él, quien no tenía interés en pulir, pues elige dejar sus textos incoherentes, sin corregirlos. Y no corregir equivale a dejar la costura al descubierto. 'Mostrando la hilacha', según el dicho chileno que él mismo solía utilizar para describir sus creaciones en las que muchas veces dejó intencionalmente al descubierto los fallos o el mecanismo con el que la obra ha sido creada:

Siempre me gustó rodar escenas imprecisas. Una imprecisión ordenada con elementos imprevisibles. No para encontrar la espontaneidad, sino al contrario, para mostrar los defectos. De ahí la expresión chilena 'mostrar la hilacha'.²¹

A pesar de que el propio Ruiz explicó que él no buscaba la espontaneidad, en este texto propongo que conservemos de igual manera esta característica para describir sus creaciones, debido a que Ruiz mismo decía no buscar los errores, sino que simplemente elegía dejarlos allí, no corregirlos. Pero debemos tener en cuenta que éstos son fruto de la espontaneidad. Y es

²⁰ Ruiz, Raoul: «Sans désordre préconçu», *L'étincelle, Le journal de la création à l'Ircam*, 6 (noviembre 2009), p. 18, https://www.ircam.fr/media/uploads/creation/etincelle/etincelle_6_-_novembre_2009.pdf (consultado 29-XI-2021).

²¹ Ruiz, Raúl, cit. en: Sánchez Ponce, Matías: *Ruiz sobre la Vocación Suspendeda*, 20-IX-2017, p. 1, <https://www.scribd.com/document/359369915/Ruiz-Sobre-La-Vocacion-Suspendida> (consultado 30-XI-2021). La definición de *hilacha* es un hilo pequeño que se sale de una tela o una costura, por lo tanto mostrar la hilacha significa mostrar un defecto involuntariamente, uno que normalmente tratamos de ocultar.

por ello que, bajo mi perspectiva, sí podemos ir de alguna manera en contra de sus palabras y considerar, a pesar de todo, la espontaneidad una característica fundamental de la obra de Ruiz.

Dicha espontaneidad sigue muchas veces la pauta del *collage*. Un ejemplo de esto es la película *Le toit de la Baleine* (1982). El autor describe de la siguiente manera la forma en que la fue creando:

Esta película es un caso extremo. [...] Había comprado muchas revistas de fotografía y de pintura en las orillas del río en París. Recortaba las fotos y las pegaba en un cuaderno que le enseñaba a Alekan [el director de fotografía]. Éste es un caso en el que la ficción y la fotografía se desarrollaron en paralelo. Hacía collages al azar, de cualquier manera. Recuerdo, por ejemplo, haber pegado un Turner al revés.²²

El collage que describe Ruiz como la forma azarosa de juntar imágenes, está en relación con la forma de escribir que pudimos ver en sus manuscritos, pues de alguna manera, las lenguas se juntan al azar. Justamente esta película en particular resulta útil —desde el punto de vista del multilingüismo— para volcarnos ahora a analizar el fondo, es decir el contenido de sus creaciones.

ii. Fondo

Analicemos entonces esta misma película, *Le Toit de la Baleine* (1982), ya que es un ejemplo muy ilustrativo. Desde la primera escena es posible darse cuenta de que el multilingüismo atraviesa todos los diálogos y que al mismo tiempo, en ellos, la temática de la lengua es fundamental. El siguiente fragmento es una transcripción del comienzo:

Eva: Ist es nicht wunderbar?

Narciso: Enchanté. Quelle langue préférez vous?

Antropólogo: Le français.

Narciso: Magnifique. J'adore le français. Dommage que personne ne l'en parle.

Eva: Ist es nicht unglaublich?

²² Ruiz, Raúl: *Le Toit de la Baleine*, <https://www.cinematheque.fr/henri/film/56615-le-toit-de-la-baleine-raoul-ruiz-1981/> (consultado 1-II-2022).

Narciso: No entiendo holandés.²³

De esta manera continúan los diálogos a lo largo de toda la película: cada personaje habla en una lengua diferente, y algunos de ellos manejan varios idiomas. Aparecen cinco lenguas diferentes e incluso una es inventada que simboliza la lengua de los yaganes, un grupo étnico del sur de Chile. La película trata de una pareja joven, Eva y su marido antropólogo, que entablan amistad con un chileno, Narciso Campos, a la orilla del mar en Holanda. Narciso, quien habla con expresiones muy propias de los chilenos, los invita a su casa en la Patagonia donde viven los últimos dos indígenas yaganes que quedan en el mundo. La trama está inspirada en el relato de un antropólogo que quería demostrar las influencias del turco en una lengua indígena de América austral, pero las investigaciones fracasan cuando se dio cuenta de que los indígenas de ese lugar cambiaban de idioma cuando él se ausentaba, porque solamente hablaban su propia lengua entre ellos. En esta película, que reflexiona entorno a la coexistencia de diferentes idiomas, el paso de uno a otro e incluso la mezcla entre ellos, Ruiz no quiso que ningún actor hablase en su lengua materna para indagar en los malentendidos y todos los diversos comportamientos que suelen surgir al hablar una lengua extranjera. Esto puede ejemplificarse en la siguiente escena en la que el personaje de Narciso intenta decirle a una niña holandesa —la hija de la joven pareja— que no meta los pies en un hoyo que hay en la tierra:

Narciso: No, no, rentre. Mijita está lleno de caca eso. That's full of shit there. Chucha madre huevón, no hay forma de entender. Tu comprends pas ce que je te dis? Está lleno de caca, los zapatos te quedaron todos cagados, te van a cagar, huevón, Tu mamá te va a cagar, vikinga. Elle va te frapper, ta mère va te frapper, tu mamá, ta mère, your mother will [*se escucha el sonido del gesto de pegar con la mano*].

Niña: [*Cantando en holandés*]. Donderen deruit/ De donder door de hemel/ het knettert en het flitst/ de bliksem door de lucht/ dikker dalen/ naar de aarde/ De wolken trekken in snelle vlucht.²⁴

Respecto a esta película, el cineasta explicó su pasión por las lenguas en una entrevista de la siguiente manera:

²³ *Ibid.*, minuto 2:00 – 2:30.

²⁴ *Ibid.*, minuto 12:53 – 13:07.

Mis películas son muy habladas, la imagen sonora cuenta tanto como la visual. Me fascina todo lo que esté ligado a las lenguas y a los acentos. Los chilenos son capaces de hablar durante horas sin verbo ni sujeto. Sus frases se convierten en ruidos... Me interesa mucho un caso insólito de unos presos —un italiano, un ruso, un inglés— en un campo de prisioneros en Japón durante la Segunda Guerra Mundial, que terminan hablando tranquilamente latín, porque es su única lengua común. Imaginar los malentendidos ligados a sus acentos, me regocija.²⁵

Tomando en cuenta este regocijo de Ruiz respecto a los idiomas que se cruzan y los malentendidos, no nos resulta ahora tan raro el hecho de que hayamos encontrado aquellas palabras en diversas lenguas que aparecen repentinamente dentro de sus textos teatrales. Habiendo mirado recién aquellos dos ejemplos de diálogos en la película, podemos adquirir una nueva perspectiva respecto de los manuscritos, y es que no era sólo que Ruiz se dejase llevar al momento de escribir permitiendo que las lenguas surgiesen espontáneamente, sino que además gozaba de ello y se divertía.

Si en el apartado anterior llegamos a la conclusión de que su forma de escribir es desbordante, esta película nos habla de un contenido que también se desborda. La narración va más allá de los límites pues cada lengua hablada parte hacia una dirección diferente, abre un nuevo camino, de modo que la trama del film se ramifica a la manera de un río que encuentra nuevos cauces, según la imagen usada anteriormente.

En el caso de la obra de teatro *Edipo Iperboreo*, de la cual hemos visto aquí la mayor parte de los fragmentos, el contenido también se deja explicar bajo el adjetivo desbordante. Entre los 35 personajes que desfilan a lo largo de casi 80 páginas, uno de los protagonistas es un Edipo migrante, viejo, cojo y ciego que busca un lugar que lo acoja para morir tras haber sido expulsado de su país. En compañía de su hija Antígona, y otros personajes que corren una suerte de exilio similar, va vagando por los lugares más inusitados, desde el Polo Norte hasta una isla bárbara en mitad de un océano desconocido. Se trata sin duda de una ficción que intenta extenderse más allá de los límites, pues aún cuando Edipo muere en el destino final, sigue viviendo y viajando eternamente después de la muerte, aún cuando

²⁵ Ruiz, Raoul/ Morice, Jacques: «Les mille vies de Raoul Ruiz, réalisateur-tueur à gages», *Télérama*, (octubre 2010), <https://www.telerama.fr/cinema/les-mille-vies-de-raoul-ruiz-realisateur-tueur-a-gages,61266.php> (consultado 1-III-2022).

encuentra un lugar de acogida sigue siendo apátrida. Los diálogos del final son muy similares a los del principio de manera que la obra podría volver empezar indefinidamente, como se enuncia en uno de los diálogos:

Antígona: Es siempre la misma historia, ya sabes. Se trata de ti. [...]

Edipo: ¡Esto no se acaba nunca entonces!

Antígona: Pues al parecer no...²⁶

No en vano, los personajes migrantes cuestionan y ridiculizan constantemente las fronteras que se ven obligados a atravesar y en las que son interceptados. Esta pieza dramática de Ruiz sigue la línea de una ficción desbordante, porque constantemente se desvía de un hilo conductor. Se abren nuevos relatos que no llegan necesariamente a un desenlace final, entran y salen personajes sin que entendamos siempre su relación o su función.

Este aspecto concuerda con el análisis que el esteta portugués Jacinto Lageira elaboró del conjunto de la creación de Ruiz. En el ensayo introductorio de su libro, que recoge diversas entrevistas al cineasta chileno, Lageira utilizó la definición filosófica del universo de Pascal para describir el mundo que aparece en las ficciones de Ruiz —el cual es válido tanto para su teatro como su cine—: “El centro está en todas partes y la circunferencia en ningún lugar”²⁷. Se trata por lo tanto de un universo en el que no hay jerarquías, ninguna ficción es el centro por lo tanto ninguna es más importante que otra, y tampoco existen los límites, hay por ejemplo historias que no terminan, conflictos que no se resuelven.

Esta descripción de su obra ilustra un concepto emblemático en Raúl Ruiz, que es la oposición a lo que él llamó la “Teoría del Conflicto Central”, expuesta claramente en el primer capítulo de su libro *Poética del cine*²⁸. Para Ruiz esta teoría es la que rige la industria de entretenimiento estadounidense y ha impuesto a todas las creaciones modernas una estructura narrativa y dramática que él llamó en francés “à l’américaine”. La “Teoría del Conflicto Central” organiza todos los elementos de una ficción

²⁶ Ruiz (sin fecha), *op. cit.*, p. 9.

²⁷ Pascal, Blaise: «Pensées», en: *Ceuvres*, vol. XIII, Section II, p. 73, cit. en: Lageira, Jacinto: «Présentation, cinéma majeur et mineur», *Raoul Ruiz, Entre-tiens*. Paris: Editions Hoëbeke, 1999, p. 8.

²⁸ Ruiz, Raoul: *Poétique du cinéma 1, Miscellanées*. Paris: Dis Voir, 1995, pp. 9-23.

bajo un conflicto principal que funciona como una columna vertebral bajo la cual se ordenan todos los sucesos. La atención se centra en la lucha entre protagonistas y antagonistas, y obliga a las situaciones más diversas a seguir una única línea directriz y a tomar partido por una de las dos posturas adversas que encarnan una visión binaria del mundo. Ruiz afirmó en este libro que nunca ha comprendido por qué una trama narrativa necesitaría ordenarse según un único hilo conductor si la vida no funciona de esta forma. El cineasta chileno mostró así el carácter limitante de las demarcaciones declarándolo incompatible con sus intereses creativos. Su postura en contra de la "Teoría del Conflicto Central" permite vislumbrar mejor los elementos distintivos del universo de Ruiz, a saber, la dispersión, la incoherencia, el vagabundeo, la espontaneidad y el desborde. Aspectos que, todos ellos, pueden interpretarse de diversas maneras hacia la desintegración de los límites impuestos por el imperativo de una sola flecha narrativa. Desde el punto de vista creativo, el caos y la contradicción funcionaban para Ruiz como un principio de movimiento. Esta postura explica el hecho de que, en sus obras de teatro y también en sus películas, se interesara tanto por poner de manifiesto las incoherencias inherentes a la vida cotidiana con su lógica incierta, cambiante, a merced del azar.

En este sentido, podemos percibir ahora que son también estos rasgos los que reflejan el multilingüismo de su escritura teatral inédita, por lo que es posible concluir aquí que la forma de escribir está en concordancia con el fondo, con el contenido de su obra.

IV. EL MULTILINGÜISMO COMO REFLEJO DE UNA VOCACIÓN MULTICULTURAL

El hecho de oponerse a la "Teoría del Conflicto Central" puede interpretarse como una postura ideológica: el lente con el que él miraba el mundo y que se reflejaba en su trabajo artístico. De esta manera, la concordancia entre la forma y el fondo en sus creaciones, que vimos anteriormente, se extiende para él como creador. No en vano, su nombre, la designación de sí mismo, se ve atravesada por la misma mezcla de lenguas que aparece en sus obras, testimonio de la mezcla de culturas. Según el lugar, Ruiz escribe su nombre de manera diferente:

A veces me llamo Raoul, a veces Raúl. En realidad es Raúl. El problema es que en Francia los ordenadores se enfadan por la ausencia de la 'ó'. Mal escrito, se convierte entonces algunas veces en Paul, así que terminé por agregar la 'ó'.²⁹

Bajo mi perspectiva, el pequeño cambio ortográfico en su nombre según el sitio es símbolo de apertura, de pertenecer a más de un lugar en particular, pues depende de donde esté situado, lo cual puede cambiar de un día para otro.

Este avatar de su nombre —Raoul o Raúl— se asimila a la adopción de sobrenombres diversos: su novela *Tous les nuages sont des horloges*³⁰ está firmada con el pseudónimo de Eiryo Waga, la película *Traité des ombres chinoises* (1982) con el seudónimo chino Wang Shi-Shen, y el artículo «Ellipse»³¹, lo redactó con el nombre francés de Paul Sima. Todos ellos encajan con las múltiples facetas que nos revela la intimidad de sus manuscritos multilingües.

Detrás de su fascinación por los idiomas, detrás del multilingüismo en el conjunto de su obra, tanto dramática e inédita como cinematográfica, se trasluce un gran interés por las diversas culturas. Si bien el exilio funcionó como una puerta de entrada a otros países, la noción de viaje y el transitar por culturas diferentes estaban presentes ya desde su infancia en la que acompañaba a su padre marino mercante en largas rutas transnacionales:

Cuando tenía doce años, fui a Ecuador y al Caribe. Y cuando tenía catorce años, estuve en Europa. Mi padre trabajaba navegando la línea Valparaíso-Hamburgo. Un pequeño viaje de cuatro meses. Cumplí catorce años durante el viaje. Así que debe haber sido en 1955. Primero [vi] Le Havre. Extraña coincidencia para mí, que un día dirigiría allí la Casa de la Cultura. Pero también pasamos por Rotterdam, Bremen, Hamburgo, Liverpool. Luego Nueva York, La Habana, el Canal de Panamá, Filadelfia, Baltimore, Polipuerto, Bolívar, Buenaventura, Bobitos, Callao, Talaga, Hijra.³²

²⁹ Ruiz cit. en Morice (2010), *op. cit.*

³⁰ Waga, Eiryo: *Tutte le nuvole sonne orologi/ Tous les nuages sont des horloges*. Bologna: Baskerville, 1991.

³¹ Sima, Paul: «Ellipse», *Art Press*, 212 (marzo 2007).

³² Peeters, Benoît/ Scarpetta, Benoît: *Raoul Ruiz, le magicien*. Paris: Les impressions nouvelles, 2015, pp. 17-18 (la traducción es mía).

En numerosas entrevistas Ruiz reveló que esta experiencia despertó en él un gran deslumbramiento por los territorios lejanos y las culturas diferentes. Una instalación artística que Ruiz montó en la Villette en París expresaba el encanto y la familiaridad con el universo marítimo y de los navegantes que había adquirido en su infancia. La instalación era una amalgama de elementos compuestos de pájaros y de frutas. Su objetivo fue reunir en un mismo lugar diversos elementos concretos provenientes de diferentes culturas que se podían comer, oler, tocar. Él buscaba así evocar

el imaginario de ultramar, de los viajes, de los productos acumulados, de las tiendas donde venden artículos exóticos, [se trataba] de experimentar emociones a través de sabores y olores pertenecientes a otras culturas y otras regiones del mundo.³³

Si observamos el conjunto de sus creaciones después del exilio (de las cuales hemos podido ver aquí tan sólo unos cuantos ejemplos, como *Edipo Iperboreo*, *Los magos*, *Le toit de la baleine*) es posible percibir que tanto en el teatro como en el cine las obras están impregnadas, de manera tangible o metafórica, de esta vocación multilingüe y multicultural. Esto lo podemos observar en la temática de los textos dramáticos que, a grandes rasgos, giran en torno al viaje, las fronteras, la identidad, los malentendidos, la nostalgia. La marca del exilio se advierte, ya desde una primera instancia al leer los títulos de las obras de teatro, en idiomas distintos, —lo que no significa que la pieza esté escrita en el mismo idioma que su título indica—: *Teatros del Mundo*, *Don Giovanni*, *Le Convive de Pierre*, *La scoperta dell'America*, *Amleidi*, *el tonto*, *La púrpura de la Rosa*³⁴.

Y por otro lado, una rápida mirada por su filmografía muestra que las películas tratan, con frecuencia, sobre las peculiaridades de diferentes culturas, el imaginario del mar y las rutas portuarias: por ejemplo, *Las tres coronas del marinero* (1983), *La ville des pirates* (1983), *La isla del tesoro* (1985), *Litoral*, *Cuentos del mar* (2008), entre otros. De hecho, la obra de Ruiz en su conjunto ha sido analizada desde la perspectiva del viaje, y en especial

³³ Ruiz, Raoul: *Entretiens*. Presentación de Jacinto Lageira. Paris: Éditions Hoëbeke, 1999, p. 65.

³⁴ Cf. «Raoul Ruiz, metteur en scène», <https://www.lecinemaderaoulruiz.com> (consultado 1-III-2022).

de un viaje marítimo³⁵, en el sentido de una nueva historia que se abre en cada puerto, una nueva historia con una existencia independiente de las demás, que sucede además en una lengua o una cultura diferente que el resto. Una de sus películas más conocidas, *Los misterios de Lisboa* (2010), la novela del escritor portugués Camilo Castelo Branco que Ruiz llevó al cine, son historias que se van abriendo, una después de la otra, sin un hilo o un fin común. El propio autor la describió como una ficción tentacular³⁶, debido a las incontables ramificaciones que suceden a lo largo de cuatro horas y media. Ruiz se vio atraído por “las ficciones de Camilo [que] se desbordan, sobrepasan los límites fijados por los eventos centrales de la narración, que despiertan de otras ficciones secundarias que dormían a la sombra del hecho romancesco”³⁷. Es preciso recalcar aquí, para cerrar, que el mismo Ruiz utiliza la palabra desbordante para describir el tipo de construcciones narrativas que le interesan.

CONCLUSIÓN

El paso del español, su lengua materna, al francés, en un primer momento es, como he mostrado anteriormente, el testimonio del exilio debido a que no se trata de una elección. Sin embargo, es a partir de este evento trágico que Ruiz comenzó a desarrollar una fascinación por las lenguas y el mundo que se esconde detrás de ellas. La relación con los diversos idiomas que Ruiz manejaba, a saber, el español, francés, italiano, inglés y portugués, va más allá del simple uso funcional de una herramienta de trabajo.

El proceso de escritura que revela el conjunto de sus manuscritos, antes y después del exilio, permite ver cómo a partir de su lengua materna, el español, se va tiñendo gradualmente de nuevas lenguas. Y si bien el punto de partida es el exilio, pues a partir de éste, ninguna de las obras muestra una única lengua, al final de cuentas, nos hemos dado cuenta de que éste funciona tan sólo como un puntapié inicial. A través del análisis de sus textos inéditos, hemos podido descubrir que el multilingüismo

³⁵ Un ejemplo es la conferencia de Gabriela Trujillo «¡Nitratos de ultramar! Cartografías marítimas imaginarias de Raúl Ruiz», presentada en la retrospectiva de Raúl Ruiz, de la Cinemateca francesa, París, marzo 2016, <https://www.cinematheque.fr/video/832.html> (consultado 25-XI-2011).

³⁶ Ruiz, Raúl: «Préface», en: Castelo Branco, Camilo: *Les Mystères de Lisbonne*. Neuilly-sur Seine: Michel Lafon, 2011, p. 7.

³⁷ *Ibid.*

en su escritura íntima refleja su manera de crear espontánea, lúdica y desbordante, que sigue muchas veces las pautas collage, pues hace convivir idiomas sin preocuparse de la coherencia. Al inicio nos preguntamos si acaso esta escritura personal mostraba una nueva faceta del autor que permanecía hasta ahora desconocida, a lo cual puede responderse que no es una dimensión nueva, pues hemos descubierto que esta forma de trabajar está en sintonía con el trasfondo que el conjunto de su creación artística transmite, dando uniformidad al fondo y a la forma.

En el último párrafo del prólogo de su libro *Poétiques du cinéma 1*, es posible encontrar cierta clave que puede ayudar a englobar aquí, a modo de conclusión, la perspectiva artística de Ruiz, y su manera de crear, lúdica y espontánea, mezclando los elementos más diversos provenientes de partes diferentes:

No soy un erudito y he encontrado la mayoría de mis referencias en mi biblioteca personal, lo que me ha permitido corroborarlas directamente. Pero leo en diagonal, viajando de un libro a otro y eso no está exento de riesgos. Es muy posible que aquí y allá, haya interpretaciones o comparaciones abusivas o sencillamente gratuitas. Pero este libro es un viaje y los viajeros deben saber que tomar caminos que no conducen a ninguna parte también forma parte del viaje.³⁸

El fragmento refleja, en primer lugar, que la espontaneidad de Ruiz no significa inventar a la ligera, sino que conlleva un trasfondo de erudición, se mueve dentro de cierta improvisación basada en el estudio. Por otra parte, aparece en este extracto la idea de caminos que no llevan a ninguna parte y del viaje como objetivo en sí mismo, sin ninguna finalidad o resultado preciso, la cual es fundamental en Raúl Ruiz, y nos revela, una vez más, su aversión a las metas, los fines y los objetivos.

La expresión leer en diagonal y el hecho de viajar de un libro al otro hacen referencia a la concepción creativa comparable a un viaje marítimo que hemos tratado aquí. Y a la vez, subraya el aspecto desbordante con el que hemos englobado su trabajo, gracias al análisis del multilingüismo, pues viajar de un libro al otro implica no ceñirse a los límites de un solo libro. Al igual que sus personajes, como por ejemplo Edipo, Ruiz podría viajar ilimitadamente de un libro a otro.

Si volvemos a la cita de Dante del comienzo, me parece que la siguiente frase toma ahora un nuevo sentido: "Peregrino y

³⁸ Ruiz, Raúl: *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Diego Portales, 2013, p. 14.

casi mendigo [...] como una plancha de madera sin vela ni timón, arrastrada hacia puertos, golfos y plazas públicas por el viento que sopla la penuria dolorosa”³⁹. En ella se alumbra la paradoja del exilio, aquel destino trágico que lo expulsó de su patria y al mismo tiempo, esos “puertos, golfos y plazas públicas” que se convirtieron cada uno en materia fértil para narrar nuevas historias. La “penuria dolorosa” de la que habla Dante es como si se hubiese convertido en una tinta que manchó con exilio toda su obra y dejó a Ruiz en un estado de viaje permanente. La escritura multilingüe y desbordante puede ser definida como una escritura quebrada por la flecha del exilio, pero es una escritura abundante y fértil porque se ve enriquecida de diferentes lenguas que abren, cada una, caminos nuevos que nunca terminan.

BIBLIOGRAFÍA

- Cahiers du cinéma*, 328, Supplément (otoño 1981).
- Chaim, Elisa: «Una broma seria. El teatro inédito de Raúl Ruiz», *Pensar & Poetizar*, 14 (2018), pp. 107-117.
- Farassino, Alberto: «La Memoria di Raul Ruiz dallo Schermo alla scena», *La Repubblica*, 4-IV-1989, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/04/04/la-memoria-di-raul-ruiz-dallo-schermo.html> (consultado 27-II-2022).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Esthétique, La Poésie 2*. Paris: Aubier-Montaigne, 1965.
- Huizinga, Johan: *Homo ludens*. Barcelona: Alianza, 2007.
- Morice, Jacques: «Les mille vies de Raoul Ruiz, réalisateur-tueur à gages», *Télérama*, (octubre 2010), <https://www.telerama.fr/cinema/les-mille-vies-de-raoul-ruiz-realisateur-tueur-a-gages,61266.php> (consultado 1-III-2022).
- Peeters, Benoît/ Scarpetta, Benoît: *Raoul Ruiz, le magicien*. Paris: Les impressions nouvelles, 2015.
- Raoul Ruiz. Entretiens*. Presentación de Jacinto Lageira. Paris: Editions Hoëbeke, 1999.
- «Raoul Ruiz, metteur en scène», <https://www.lecinemaderaoulruiz.com> (consultado 1-III-2022).

³⁹ Alighieri, Dante, cit. en: Rojas (2005), «Decir el exilio en poesía», *op. cit.*, p. 1.

- Rojas, Waldo: «Decir el exilio en poesía» versión castellana del texto «Dire l'exil en poésie», «D'encre et d'exil 3: troisièmes rencontres internationales des écritures d'exil», *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 1 (2005), <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-2005-01-0116-003> (consultado 15-XII-2021).
- Román, José: «Raúl Ruiz: El guión lo hago al final», *Revista Enfoque*, 7 (diciembre 1986), pp. 37-41.
- Ruiz, Raúl: *Amleidi el tonto*. Santiago de Chile: Hueders, 2017.
- *Edipo Hiperbóreo*, texto manuscrito, sin lugar, sin fecha. (Disponible en el «Archivo Ruiz-Sarmiento»).
 - «Entrevista para el programa de televisión *Off the Record*», <https://www.youtube.com/watch?v=Ef1Yok-LTcQ> (consultado 20-XI-2021).
 - *Hoja suelta*, sin lugar, sin fecha. (Disponible en el «Archivo Ruiz-Sarmiento»).
 - *Le Convive de Pierre*. Paris: Actes Sud-Papiers, 1992.
 - *Le toit de la baleine*, <https://www.cinematheque.fr/henri/film/56615-le-toit-de-la-baleine-raoul-ruiz-1981/> (consultado 1-II-2022).
 - *Los magos*, texto manuscrito, sin lugar, sin fecha. (Disponible en el «Archivo Ruiz-Sarmiento»).
 - *Poétique du cinéma 1*. Paris: Dis Voir, 1995.
 - *Poéticas del cine*. Santiago de Chile: Diego Portales, 2013.
 - «Préface», en : Castelo Branco, Camilo: *Les Mystères de Lisbonne*. Neuilly-sur Seine: Michel Lafon, 2011, pp. 5-12.
 - «Sans désordre préconçu», *L'étincelle. Le journal de la création à l'Ircam*, 6 (noviembre 2009), pp. 18-20, https://www.ircam.fr/media/uploads/creation/etincelle/etincelle_6_-_novembre_2009.pdf (consultado 29-XI-2021).
- Sánchez Ponce, Matías: *Ruiz sobre la Vocación Suspendida*, 20-IX-2017, p. 1, <https://www.scribd.com/document/359369915/Ruiz-Sobre-La-Vocacion-Suspendida> (consultado 30-XI-2021).
- Sima, Paul: «Ellipse», *Art Press*, 212 (marzo 2007).
- Trujillo, Gabriela: «Nitrates d'outre-mer! Cartographies maritimes imaginaires de Raoul Ruiz», Cinemateca francesa (marzo 2016), <https://www.cinematheque.fr/video/832.html> (consultado 25-XI-2021).
- Waga, Eiryo: *Tutte le nuvole sonne orologi/ Tous les nuages sont des horloges*. Bologna: Baskerville, 1991.

Sor Juana Inés de la Cruz, poeta global: intercambio cultural y relaciones transnacionales

Francisco Ramírez Santacruz

Université de Fribourg
Suiza

Resumen: Sor Juana Inés de la Cruz ingresó y floreció dentro de un campo literario global. De hecho, con ella estamos ante el primer intelectual y escritor americano que fue plenamente consciente de los procesos de producción, exportación y recepción de su obra a escala mundial. Por consiguiente, el objetivo del presente artículo es presentar la cuestión del cosmopolitismo de sor Juana a través de tres aspectos: a) la prefiguración del concepto de *Weltliteratur* en el seno de la poética sorjuanina; b) la estrategia desplegada en epígrafes y portadas para internacionalizar a la poeta; y c) la dimensión material de procesos literarios de selección y circulación, a saber, su correspondencia con otros autores, sus fenomenales estadísticas de venta y su contacto con grupos de lectores fuera de su región.

Palabras clave: Sor Juana Inés de la Cruz, globalización, *Weltliteratur*, estudios transareales.

Sor Juana Inés de la Cruz, global poet: cultural exchange and transnational relations

Abstract: Sor Juana Inés de la Cruz entered a global literary field within which she flourished. In fact, she was the first American intellectual and writer who was fully aware of the processes of production, exportation and reception of her work on a global scale. Therefore, the aim of this article is to present the subject of Sor Juana's cosmopolitanism by means of three aspects: a) the prefiguration of the concept of *Weltliteratur* within Sor Juana's poetics; b) the strategy deployed in epigraphs and covers to internationalize the poet; and c) the material dimension of literary processes of selection and circulation, namely, her correspondence with other authors, her phenomenal sales statistics and her contact with groups of readers outside her region.

Keywords: Sor Juana Inés de la Cruz, globalization, *Weltliteratur*, Transarea Studies.

Sor Juana Inés de la Cruz vivió, escribió y murió en la Nueva España, desde donde se convirtió en una de las máximas figuras literarias del período de más esplendor de las letras en español. Cultivadora e innovadora de diversos géneros literarios, conocedora de la ciencia de su época, vinculada a los más poderosos de su tiempo, sor Juana, singular por donde se le mire, fue una mujer extraordinaria y una artista excepcional. Los últimos años de su vida siguen despertando los más acalorados debates entre los estudiosos.

Su vida estuvo llena de contradicciones y paradojas. Su madre nunca aprendió a leer, mientras que ella, según su amigo epistolar Diego Calleja, reunió en el convento de San Jerónimo de la Ciudad de México una de las bibliotecas más grandes de la Nueva España. Fue una exégeta de la Biblia en un tiempo en que la teología les estaba vedada a las mujeres. Y al final de sus días fue la autora más leída de la monarquía hispánica, aunque había nacido en una pequeña población rural, llamada Nepantla, donde creció escuchando náhuatl y cantos africanos de negros. Otra de las paradojas que encierra su vida y su obra es que sor Juana puede ser definida como una poeta *global* pese a que se ha solido representar como una marginada.

De hecho, quizá no exista durante la primera globalización moderna un autor que ejemplifique mejor el intercambio cultural más allá de las fronteras nacionales. En consecuencia, el objetivo es presentar la cuestión del cosmopolitismo de sor Juana a través de tres aspectos: a) la prefiguración del concepto de *Weltliteratur* en el seno de la poética sorjuanina; b) la estrategia desplegada en epígrafes y portadas para internacionalizar a la poeta; y c) la dimensión material de procesos literarios de selección y circulación, a saber, su correspondencia con otros autores, sus fenomenales estadísticas de venta y su contacto con grupos de lectores fuera de su región.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y LA *WELTLITERATUR*

En la loa de *El divino Narciso* lleva a cabo sor Juana Inés de la Cruz una atrevida analogía entre los sacrificios humanos de los aztecas y el sacramento de la eucaristía. La monja-poeta elabora la loa en base a lo referido por Juan de Torquemada en su *Monarquía indiana* (1615), donde describe la fiesta religiosa conocida como *Teocualo* ("Dios es comido"). El cronista franciscano narra cómo cada tres de diciembre los sacerdotes aztecas formaban con semillas de amaranto, amasadas con sangre de niños sacrificados, la figura de Huitzilopochtli, a quien sor Juana

llama “el gran Dios de las semillas”. Posteriormente, según Torquemada, derribaban la figura y cada uno de los sacerdotes comía un pedazo. La originalidad de la loa consiste en presentar el rito azteca como presentimiento de la eucaristía.

La crítica ha solido ver en la loa una reflexión sobre el sincretismo religioso o una subversión del discurso imperial de conquista y colonización¹. Por mi parte, quiero llamar la atención sobre unos versos, que remiten al momento de producción, transmisión y recepción del *Divino Narciso*, auto sacramental al que la loa antecede. Hacia el final de la breve pieza alegórica se desarrolla el siguiente diálogo entre Celo y Religión:

CELO

¿Y dónde se representa?

RELIGIÓN

En la coronada villa
de Madrid, que es de la fe
el centro y la regia silla
de sus Católicos Reyes,
a quien debieron las Indias
las luces del Evangelio
que en el Occidente brillan.

CELO

¿Pues no ves la impropiedad
de que en México se escriba
y en Madrid se represente?

RELIGIÓN

¿Pues es cosa nunca vista
que se haga una cosa en una
parte, porque en otra sirva?
[...]

CELO

Pues, dime, Religión, ya
que a eso le diste salida,
¿cómo salvas la objeción
de que introduces las Indias
y a Madrid quieres llevarlas?

¹ Grossi, Verónica: *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2007, pp. 47-72.

RELIGIÓN

Como aquesto solo mira
a celebrar el Misterio,
y aquestas introducidas
personas no son más que
unos abstractos, que pintan
lo que se intenta decir,
no habrá cosa que desdiga,
aunque las lleve a Madrid:
que a especies intelectivas
ni habrá distancias que estorben
ni mares que les impidan.²

A mi entender sor Juana prefiguró en estos versos el concepto de *Weltliteratur* o Literatura Mundial, término acuñado en 1827 por Goethe, para quien era imprescindible abandonar las literaturas nacionales en favor de una literatura mundial, que él entendía como una red internacional de intercambio y consumo de productos intelectuales³. Posteriormente, Marx y Engels retomaron en el *Manifiesto Comunista* (1848) dicho concepto en el contexto del capitalismo decimonónico:

La burguesía, con su explotación del mercado mundial, ha configurado la producción y el consumo de todos los países a escala cosmopolita. Con gran pesar de los reaccionarios, ha sustraído a la industria el suelo nacional bajo sus pies. Las antiguas industrias nacionales han sido destruidas y lo siguen siendo a diario. [...] En lugar de la antigua autarquía y aislamiento locales, surge un intercambio universal entre todas las naciones. Y no sólo en la producción material, sino también en la intelectual. Los productos intelectuales de cada nación se convierten en propiedad común. La peculiaridad y limitación nacionales se van tornando imposibles de día en día, y de las muchas literaturas nacionales se forma una literatura mundial.⁴

² Cruz, Sor Juana Inés de la: *Loa para el auto sacramental de «El divino Narciso»*, vv. 435-448 y vv. 457-473.

³ Strich, Fritz: *Goethe and World Literature*. London: Routledge and Kegan Paul, 1949, p. 13.

⁴ Marx, Karl/ Engels, Friedrich: *Manifiesto Comunista*, trad. de Pedro Ribas. Madrid: Alianza Editorial, 2001, p. 54.

Cuando en la loa al *Divino Narciso* Celo pregunta si no es propiedad que una obra dramática se escriba en América, pero que se represente en Europa, Religión responde que no sería la primera vez que una cosa se haga en una parte y sirva en otra, o, dicho en términos mercantiles, que se produzca en un sitio y se consuma en otro. Desde esta perspectiva, los versos de sor Juana, formulados en los años finales de la primera globalización moderna⁵, esbozan fielmente los mecanismos de la *Weltliteratur*, definidos tanto por Goethe como por Marx y Engels ciento cincuenta años después de que éstos fueran escritos.

Ahora bien, aunque durante el siglo XX la noción de Literatura Mundial evolucionó al grado de entender por ella un canon fijo de obras universales que son acogidas en diferentes lenguas y regiones, actualmente algunos estudiosos conciben la *Weltliteratur* como un proceso dinámico sujeto a ciertos mecanismos de recepción global: "I take world literature to encompass all literary works that circulate beyond their culture of origin, either in translation or in their original language", advierte uno de los más destacados estudiosos de la materia⁶. En este sentido, la Literatura Mundial sería un modo de circulación y de lectura. No puedo sino advertir que sor Juana se muestra en la loa también plenamente consciente de esta cualidad de su literatura, es decir, de su condición "translocal", pues advierte que a *sus* letras "[no] habrá distancias que estorben / ni mares que les impidan". Adicionalmente, confiesa sin tapujos que escribe una obra para que sea consumida por un público extranjero; en otras palabras, reconoce que la evolución y el crecimiento de la literatura novohispana estarían sujetos a su capacidad de establecer y mantener relaciones globales.

Ya sea que se parta de las concepciones de Goethe o de Marx y Engels en torno a la Literatura Mundial, ya sea que se acepten las definiciones críticas más actuales al respecto, lo cierto es que sor Juana y su obra deben de ser vistas como el punto de partida de toda historia literaria de la globalización *desde* América. Por supuesto que antes de ella existieron otros que escribieron en América durante la primera globalización moderna y cuyas

⁵ La primera globalización moderna surge durante el período de expansión colonial de Europa, que, a su vez, coincide con los Siglos de Oro de la literatura hispánica (Ette, Ottmar: *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/ Boston: Walter de Gruyter, 2012, pp. 8-13).

⁶ Damrosch, David: *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2018, p. 4. Y más adelante añade: "[...] World literature is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation and of reading [...]" (p. 5).

obras se publicaron y difundieron en Europa, pero en esos casos se trató de autores europeos (Colón, Cortés, etcétera), cuyos escritos no fueron vistos como extranjeros, importados o marginales. Sor Juana, en cambio, fue la primera figura criolla que abandonó conscientemente un concepto nacionalista de la propia literatura por uno cosmopolita.

LA CREACIÓN DE LA MARCA COSMOPOLITA SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Sor Juana vio sus obras impresas en letras de molde en cuatro décadas distintas. Algunas de sus composiciones aparecieron en México en los preliminares de otros libros como poemas panegíricos. Otras más se publicaron en ediciones sueltas (varios villancicos, dos obras devocionales, un texto teológico y un auto sacramental). En vida de sor Juana se recopiló en España, en dos tomos, lo más granado de su obra y, muerta ella, en un volumen, también publicado en España, se reunieron algunos textos inéditos.

La historia de la literatura la conoce como sor Juana Inés de la Cruz, pero no siempre fue éste el nombre que apareció en las portadas o en los epígrafes. A veces prefirió encubrirlo, no permitiendo que su nombre apareciese en la portada; en otras ocasiones optó por publicar bajo un pseudónimo. En las portadas no siempre se le llamó religiosa y únicamente en una ocasión se especificó que lo era de velo y coro; también sólo una vez se aludió en una carátula a su relevante cargo de contadora del convento de San Jerónimo, que ejerció por casi una década. Las portadas subrayaron que vivía en la Ciudad de México hasta que la poeta alcanzó el estrellato gracias a sus libros publicados en España. Las portadas y algunos epígrafes, pues, son un pequeño microcosmos de la *mitopoiesis* en torno a su figura y un espacio privilegiado para observar el desarrollo de su carrera como autora y la recepción de su obra⁷; son también el elemento que mejor refleja la estrategia de internacionalización que siguieron los aliados de la poeta para convertirla en una *marca* cosmopolita. Junto con los preliminares son precisamente las portadas y los epígrafes el sitio donde se trasluce cómo los edi-

⁷ Para un estudio de la *mitopoiesis* en los preliminares de los tres tomos originales (1689, 1692 y 1700), ver Ramírez Santacruz, Francisco: «Sor Juana, las riquezas del Nuevo Mundo y el ingenio indiano. En torno a una polémica en los paratextos de las ediciones príncipes de 1689, 1692 y 1700», *iMex. Interdisciplinary Mexico / México Interdisciplinario*, 15 (2019a), pp. 46-56.

tores prepararon al público europeo para recibir y leer al producto de importación que era sor Juana. Asimismo, no hay que olvidar que muchos peninsulares vieron en la escritora una mercancía tan valiosa como “todas las riquezas de las Indias”⁸.

Sor Juana se convirtió en autora oficialmente a principios de 1668. Ese año el bachiller Diego de Ribera imprimió una obra sobre los recientes festejos para celebrar la conclusión de la catedral metropolitana y su dedicación⁹. Fiel a la costumbre de la época Ribera invitó a varios poetas para que engalanaran los preliminares de su libro con una composición laudatoria. El lugar de honor de las once colaboraciones lo ocupó un soneto de una superdotada joven —la única mujer del grupo— que había ganado en los dos últimos años gran celebridad en la corte. El epígrafe, cuya redacción correspondió probablemente al mismo Ribera, es su acta de nacimiento como autora: “De doña Juana Inés de Asuaje, glorioso honor del Mexicano Museo”. El soneto en el libro de Ribera es su única publicación conocida con nombre seglar. En adelante siempre publicará bajo su nombre de monja.

En los años setenta del siglo XVII sor Juana escribió villancicos, obras de encargo, coplas de felicitación u homenaje y loas. De todo esto se imprimieron en esa década sólo cinco juegos de villancicos y un poema, dedicado otra vez a Diego de Ribera en 1676. El epígrafe de dicho poema es autoría de Ribera: “De la nunca bastantemente alabada, armónica, Fénix del Indiano Parnaso, la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa pro-

⁸ En los preliminares del *Segundo volumen* (1692) se leen estos reveladores versos de Ambrosio de la Cuesta y Saavedra sobre la jerónima: “Ergo et opus nomenque tuum tanti usque valebunt, / Quanti divitiarum, quas habet Indus, erunt” [‘Así, pues, tu nombre y tu obra valdrán tanto como todas las riquezas de las Indias’].

⁹ El libro de Ribera tiene el siguiente título: “Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilísima ciudad de México en la sumptuosa dedicación de su hermoso, magnífico y ya acabado templo, celebrada el jueves 22 de diciembre de 1667 años. Conseguida en el feliz y tranquilo gobierno del Excelentísimo Señor don Antonio Sebastián de Toledo Molina y Salazar, marqués de Mancera, virrey y capitán general de esta Nueva España, y presidente de la Real Audiencia y Chancillería que en ella recide, etc. Escrita por el Br. don Diego de Ribera, presbítero, que obsequiosamente la dedica al capitán Joseph de Retes Largacha, apartador general del oro de la plata de este reyno por su Magestad. Con licencia: en México por Francisco Rodríguez Lupercio. Año de 1668”. Reproduce un facsímil Cruz, Salvador: *Juana Inés de Asuaje —o Asuage. El verdadero nombre de sor Juana*. Con un facsímil del impreso donde sor Juana publicó su primer poema (1668). Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ Biblioteca José María Lafragua, 1995. En su edición de la lírica de sor Juana, Méndez Plancarte cataloga el soneto con el número 202.

fesa del convento de San Jerónimo”¹⁰. En la siguiente década sor Juana pasó de ser una escritora conocida localmente en la Ciudad de México a una autora, cuyas obras eran exportadas a todos los rincones de la monarquía española. A partir de ese momento hay que concebir y estudiar su obra dentro de un campo literario global, aspecto que abordo a continuación.

En la década de los ochenta del siglo XVII se imprimieron en México ocho obras de sor Juana. En ediciones sueltas aparecieron el *Neptuno alegórico* y la *Explicación sucinta del arco triunfal* (¿1680?), dos juegos de villancicos (1683 y 1685), los *Ejercicios de la Encarnación* y los *Ofrecimientos de los Dolores* (ambos sin fecha conocida). Una décima en elogio de José de la Barrera Barahona (1681) y un romance para un certamen poético a la Purísima Concepción, organizado por la Real Universidad (1683), fueron incluidos en otros libros, cuya autoría no perteneció a la monja¹¹.

En las portadas del *Neptuno* y de la *Explicación* el nombre de la jerónima se basa en la fórmula utilizada por Ribera en 1676. En aquella ocasión se le llamó “la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa del convento de San Jerónimo”. Cuatro años más tarde ambas portadas señalan que la autora fue “la Madre Juana Inés de la Cruz, religiosa del convento de San Jerónimo de esta ciudad”. Hay, según se observa, una omisión y una adición: en lugar de “religiosa profesa” se lee ahora sólo “religiosa” y al final se añade el sintagma “de esta ciudad”. Si el epígrafe de 1676 había asociado por vez primera en letra de molde a sor Juana con su convento, las carátulas de estas dos obras inauguran su relación con la Ciudad de México, aunque sin mencionar a la capital del virreinato por su nombre.

De los dos juegos de villancicos de esta década, ambos impresos sin nombre de la autora, no hay nada que añadir salvo que en por lo menos un ejemplar que se conserva de los *Villancicos de la Asunción* (1685) una nota manuscrita, muy probablemente de la época, atribuye la autoría a sor Juana. Aunque evidentemente deseaba esconder su nombre, algunos de sus con-

¹⁰ El libro de Ribera se intitula: *Defectuoso epílogo, diminuto compendio de las heroicas obras que ilustran esta nobilísima ciudad de México, conseguidas en el feliz gobierno del Illmo. y Exmo. Señor Maestro don fray Payo Enríquez de Ribera...*

¹¹ José de la Barrera Barahona: *Festín plausible con que el religiosísimo convento de Santa Clara de esta ciudad celebró en su feliz entrada a la Exma. Señora Doña María Luisa Gonzaga Manrique de Lara, condesa de Paredes, marquesa de la Laguna y virreina de esta Nueva España...* (México, 1681); Carlos de Sigüenza y Góngora: *Triunfo parténico que en glorias de María Santísima inmaculadamente concebida celebró la Pontificia, Imperial y Regia Academia Mexicana* (México, 1683).

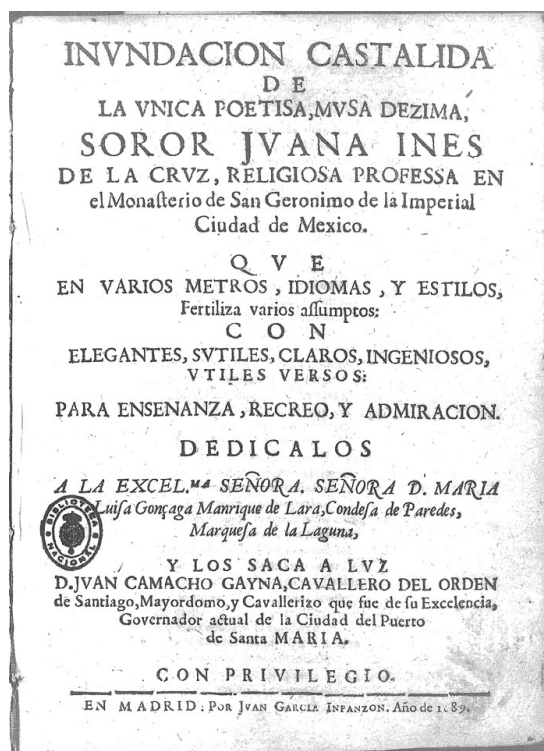
temporáneos no estaban de acuerdo con su actitud. Los *Ejercicios* y los *Ofrecimientos* también fueron publicados sin el nombre de sor Juana en la portada¹².

En 1681 sor Juana fue invitada a engalanar con sus versos los preliminares de una obra de Barrera Barahona en la que describía el festejo conventual organizado por monjas clarisas en honor a la condesa de Paredes. Precisa hacer un breve comentario sobre el epígrafe que antecede a la composición: “Del mexicano Fénix de la Poesía, la madre Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa del convento de San Jerónimo de esta ciudad”. La formulación combina el elemento protonacionalista (“mexicano”) del epígrafe de 1668 con el mitológico y más cosmopolita (“Fénix”) de 1676, además de insistir en el vínculo entre sor Juana y su convento y la Ciudad de México. Sin duda, Barrera Barahona tuvo los epígrafes de Ribera en mente e intentó ofrecer, al redactar el suyo, una suma de ambos.

La composición con que sor Juana participó en el certamen poético de 1683 —catalogada por Méndez Plancarte con el número 22— no lleva epígrafe, pero interesa porque la monja la firmó, por única vez que se sepa, con un pseudónimo, que, en realidad, es un anagrama: Juan Sáenz del Cauri. Que un autor recurriese a dicha estrategia para encubrir su nombre en un concurso poético no era inusual, pero llama la atención que ninguno de los otros participantes premiados lo haya hecho con la única excepción de ella. ¿Por qué lo hizo? No lo sabemos aún.

Hasta 1689 todas las publicaciones de sor Juana se imprimieron en la Ciudad de México, pero a partir de esa fecha la situación cambió radicalmente con la aparición de su primer libro en España: *Inundación Castálida de la Única Poetisa, Musa Décima, sórora Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el monasterio de San Jerónimo de la imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas y estilos, fertiliza varios asuntos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos, para enseñanza, recreo y admiración*. Después del título se indica en la portada que los versos de la jerónima van dedicados a la condesa de Paredes y que Juan Camacho Jayna fue el responsable de dar el dinero para la impresión de la obra, es decir, fue el socio capitalista.

¹² Alatorre ubica una edición en la que sí aparece el nombre de sor Juana, pero ésta fue hecha después de fallecida la autora (*Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*). México: El Colegio de México/ El Colegio Nacional/ UNAM, 2007, vol. I, p. 35, n. 2).



Inundación castálida, Madrid, 1689

La carátula ofrece varias novedades con la finalidad de internacionalizar a su autora: primera vez que el nombre de la autora incluye *sóror* y no el tradicional *la madre*; primera vez que se nombra explícitamente a la Ciudad de México; y también primera vez que se le asigna a la alta calidad de sus versos un sitio protagónico.

Sabido es que en el círculo madrileño que imprimió *Inundación castálida* no existió un consenso alrededor de las primeras palabras del título y que hasta el último minuto se debatieron otras propuestas¹³. En cambio, la segunda parte del título, dedicada a la caracterización de sus versos, gozó desde un inicio con amplia aprobación de todos los miembros del grupo. Hasta ese

¹³ En el privilegio de la edición príncipes, fechado el 19 de septiembre, el título reza *Varios poemas castellanos de sóror Juana Inés de la Cruz*; en la tasa del 19 de noviembre se intitula *Poemas de sóror Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el convento de San Jerónimo de México...*

momento nunca se había aprovechado portada alguna para elogiar su arte poético. En los epígrafes de las décadas anteriores tampoco se había entrado en mayores detalles (los elogios eran a su persona en cuanto artista —“glorioso honor del mexicano Museo”, “Fénix”—, pero no específicamente a la materia que le abría las puertas del Parnaso europeo, al que hasta entonces no había ingresado ningún americano). Sin embargo, los amigos de sor Juana, encargados de diseñar el lanzamiento de *Inundación castálida*, quisieron hacer desde la portada una valoración estética y ética de su producción artística; asimismo se esmeraron por enfatizar el potencial “translocal” de la misma. El primer punto consistió en enfatizar que la autora dominaba diversos metros, idiomas y estilos, algo, sin duda, poco común en una monja novohispana. Ahora bien, los muchos calificativos que se utilizan para describir los versos parecen ser una respuesta a aquellos que consideraban que sor Juana escribía “negros versos”, expresión con la que Núñez y otros intentaron denigrar su actividad poética¹⁴. Los versos de sor Juana, responden sus aliados españoles, no son versos infaustos o condenables, sino, ante todo, *sutiles y útiles*, según la máxima horaciana.

Para ubicar a la autora en el mapa cultural de la época, las portadas o los epígrafes mexicanos anteriores a 1689 la sitúan en el “convento de San Jerónimo” o en el “convento de San Jerónimo desta ciudad”¹⁵. Probablemente porque la difusión de sus libros se consideraba local no hacía falta especificar de qué ciudad se trataba (en Puebla había otro convento de jerónimas). La portada de *Inundación castálida*, en cambio, es la primera en que el sintagma *imperial Ciudad de México* aparece¹⁶, dándole,

¹⁴ En su desafiante carta a Núñez sor Juana le dice: “La materia, pues, de este enojo de V.R., mui amado padre y señor mío, no ha sido otra que la de estos negros versos de que el Cielo tan contra la voluntad de V.R. me dotó” (en Alatorre, Antonio: «La Carta de sor Juana al P. Núñez (1682)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXV, 2 (1987), pp. 618-619). En esta carta resuenan a través de citas indirectas y paráfrasis muchas conversaciones que sor Juana y su confesor sostuvieron a lo largo de años; en ellas debió el jesuita referirse constantemente a los versos de sor Juana como *negros*, es decir, ‘condenables’. La monja utiliza la misma expresión, pero la subvierte en su carta con gran ironía.

¹⁵ Así en el epígrafe de Ribera de 1676 o en los títulos del *Neptuno* y de la *Explicación*. El convento queda, de esta forma, identificado como un sitio de producción de artística.

¹⁶ Ahora bien: de diciembre de 1689 son los *Villancicos de la Purísima Concepción*, en cuya portada se lee “del convento de San Jerónimo de México”; es la primera vez que se menciona por su nombre la capital del virreinato en una portada de una obra de sor Juana publicada en México. Es probable que el

por vez primera, a esta ciudad periférica una voz en el concierto de la cultura hegemónica y metropolitana. Precisa destacar el adjetivo *imperial*, que si bien, según *Autoridades*, podía significar ‘especial o grande en su línea’ o ‘de singular dignidad’, en este caso sirve para presentar a la Ciudad de México como una “nueva Roma”, lo que le otorga un capital cultural cosmopolita. Que a partir de este año los impresores mexicanos opten por abandonar la especificación “desta ciudad” a favor de “Ciudad de México” en todas las portadas, donde aparece el nombre de la monja, es un indicio de la fama que estaba adquiriendo sor Juana y de que sus libros ya no sólo interesaban a un público local, sino también al de otras regiones de la monarquía española. Convenía, entonces, que la Ciudad de México apareciese con todas sus letras como la ciudad de sor Juana.

Ya he dicho que las portadas o epígrafes en México suelen hablar de la *madre Juana Inés de la Cruz*, mientras que en España inicia la tendencia con *Inundación castálida* de llamarla en su función de autora *Sóror Juana Inés de la Cruz*. Pero existe también un punto muy relevante en el que la portada de *Inundación castálida* parece haber sido pionera, a saber, el espacio que ocupa el nombre de la jerónima en la disposición gráfica de la portada. Según se puede observar, el cuarto renglón de la portada reza *SOROR JVANA INES*. No hay en toda la carátula palabras que se hayan impreso con un tamaño de letra mayor (acaso las primeras palabras del título tienen la misma medida, pero nótese que el nombre de la condesa de Paredes está impreso con letras mucho más pequeñas). Es evidente que los editores actuaron con plena conciencia: querían que el mundo se grabara su nombre. Su estrategia para colocarla dentro del campo literario global fue todo un éxito. De ser sor Juana una autora que escondía su nombre pasó éste a ser una *marca*, que se vendía como la de ningún autor de aquella época. Finalmente, precisa reconocer en la portada una cartografía que muestra los efectos de la globalización. La obra de sor Juana ocupa ahora un sitio en el mapa de la cultura europea al ser identificada con la fuente griega castálida.

En resumen, la portada de *Inundación castálida* fue un parteaguas, cuyas repercusiones se sintieron en la Ciudad de México y más allá, donde los impresores adoptaron algunos de sus elementos. Esta carátula significó la culminación de aquellos tímidos epígrafes de Ribera (1668 y 1676) y de Barrera Barahona

editor mexicano supiese que la jerónima acababa de ser publicada en España ese mismo año, y pensaría, con razón, en una distribución global.

(1681), que elogiaban a la autora, pero que se cuidaban de emitir cualquier opinión sobre sus versos o que se resistían a pensar en la posibilidad de que su obra viajara al Viejo Continente¹⁷. Hay más: si los autores de los epígrafes no se atrevieron a pronunciar la palabra que los enemigos de la monja tomaron una y otra vez en la boca para atacarla (*versos*), la portada de *Inundación castálida* la colocó literalmente en el centro (*VTILES VERSOS*). La singularidad de esta monja, y por lo que ameritaba ser publicada en Europa y aspirar a la inmortalidad, era su arte poético.

Ejemplifica bien la diferencia entre la sor Juana mexicana de principios de los ochenta y la internacional de 1689 una comparación entre las portadas del *Neptuno* y la *Explicación* y la de *Inundación castálida*. En aquéllas, todo gira en torno al evento político y social y a los títulos nobiliarios del virrey: en ambas el nombre de sor Juana aparece al final; en ambas el crédito se lo lleva la Iglesia Metropolitana de México (dicha institución “erigió” el arco, lo “consagró obsequiosa” y lo “dedicó amante”). Para 1689 la situación es otra: la autora, aunque carece de alcurnia, tiene versos que coleccionan atributos como nobles títulos (“elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles”). Si la autora es “única poetisa” como lo declara la portada, es decir ‘singular’, lo es porque sus versos tienen pedigrí artístico y son meritorios para cruzar el Atlántico a diferencia de la producción artística de sus contemporáneos novohispanos. Por último, si sor Juana era relegada en las portadas del *Neptuno* y de la *Explicación* al último lugar, ahora su nombre es la portada. En breve, con la portada de *Inundación castálida* sor Juana fue presentada ante sus lectores europeos como la autora de un producto artístico capaz de circular más allá de su cultura de origen.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ Y LOS PROCESOS DE CIRCULACIÓN LITERARIOS

A finales del siglo XVII y principios del XVIII sor Juana era probablemente la autora más leída en español, un hecho al que

¹⁷ En 1976 Ribera la había ubicado en el “Indiano Parnaso”, o sea, en el Parnaso local. La condesa de Paredes debió conocer estos epígrafes y habrá querido distanciarse de ellos con la portada de *Inundación castálida*. La virreina, por otra parte, no sólo fue decisiva para la configuración de la portada, sino también para la ordenación general de *Inundación castálida* (Ramírez Santacruz, Francisco: «“La dicha de poseer”: deseos y retratos en sor Juana Inés de la Cruz», *Criticón*, 128 (2016), pp. 70-71).

ella había contribuido con sus decisiones de manera decisiva. La monja-escritora había preferido que el grueso de su producción fuese publicado en Madrid, la capital del imperio, y no en la Ciudad de México, sitio que, pese a sus majestuosas dimensiones y fastuosa arquitectura, era la periferia. A juzgar por el número de ediciones que se hicieron de sus libros en España, la poeta mexicana fue uno de los mayores fenómenos editoriales de las letras hispánicas. Su primer libro, *Inundación castálida*, apareció en Madrid en 1689, y el *Segundo volumen* en Sevilla en 1692. Finalmente, en 1700, también en Madrid, vio la luz *Fama y obras póstumas*. Sus libros se vendieron como pan caliente y para 1725 se habían impreso casi 22'000 ejemplares de sus obras, una impresionante cantidad sólo superada por el *Lazarillo* y *La Celestina*, los dos libros más leídos del período áureo. En ese sentido, se puede afirmar que la publicación de las *Obras* de sor Juana fue un gran negocio editorial de dimensiones globales.

Si desde la metrópolis llegaron sus libros a todos los rincones del imperio, también hay que destacar que sor Juana fue publicada por los mejores impresores españoles de la época como Juan García Infanzón, Tomás López de Haro, Manuel Ruiz de Murga o Rafael Figueró, lo que, a mis ojos, evidencia un proyecto muy bien consensuado para posicionarla dentro del mercado global. Incluso el influyente Francisco Laso, presidente de la Asociación de Mercaderes de Libros de Madrid, promovió en 1714 la primera reedición de sus obras póstumas, publicadas originalmente en 1700¹⁸. Estos datos deberían ser suficientes para replantearnos la recepción de una autora novohispana en el Viejo Mundo, porque se ha solido sostener que la producción artística de los virreïnatos era considerada de menor calidad que la española. También se ha dicho que en aquella época a las mujeres no se les atribuía la misma capacidad intelectual que a los hombres. Todo eso puede ser cierto. Pero en función del éxito editorial de sor Juana dentro de España, está claro que, por lo menos, en su caso esto no aplica y que hubo muchos lectores que supieron sobreponer su placer estético a consideraciones ideológicas estrechas; en este sentido, hace falta estudiar sus obras desde el punto de vista de la circulación de saberes y prácticas culturales.

¹⁸ Para estos datos y sus exorbitantes estadísticas de venta, ver Rodríguez Cepeda, Enrique: «Las impresiones antiguas de las *Obras* de sor Juana en España (un fenómeno olvidado)», en: Pascual Buxó, José (ed.): *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*. México: UNAM, 1998, pp. 16.

Conviene también considerar los vínculos de sor Juana con otras regiones del continente americano en aras de cartografiar la capacidad de movimiento, movilidad y dinamismo de su obra¹⁹. Por ejemplo, uno de sus más fervientes admiradores fue el bogotano Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla, capitán general de Neiva y la Plata, quien entre 1690 y 1703 le escribió docenas de poesías en las que se dirige a ella, muerta en 1695, como «paisanita querida». De sus poemas se deduce que los dos primeros tomos de las *Obras* de sor Juana llegaron a Santa Fe a más tardar entre 1694 y 1696. Cuando la jerónima ya había fallecido, el bogotano seguía escribiéndole. Sor Juana, sin embargo, nunca le respondió, porque muy probablemente jamás leyó sus escritos²⁰.

Durante el siglo XVII fue muy raro que poetas o artistas que residían en los virreinos americanos tuviesen contacto entre sí. En general, el intercambio cultural era con la metrópolis y no, por ejemplo, entre Lima y México. Pero sor Juana sí recibió cartas de dos vates peruanos que leyeron sus dos primeros tomos (*Inundación castálida* y el *Segundo volumen*) y quedaron deslumbrados. Esta correspondencia entre ella y los peruanos es hasta hoy el único registro que se tiene de intercambios epistolares entre creadores de los dos virreinos más importantes.

Uno de estos peruanos fue presumiblemente Sebastián de Navarrete, quien la invitó a convertirse en hombre comiendo los jarros de barro que le había enviado como regalo; sor Juana le respondió con un jocoso romance (núm. 48). El otro interesado en entrar en contacto con la poeta no era peruano, pero residía en Lima desde hace muchos años. Fue el español Luis Antonio de Oviedo, conde de la Granja. En su carta-poema (núm. 49 bis), el conde de la Granja coloca a sor Juana al nivel de los máximos poetas peninsulares: *Primero sueño* está a la altura de las *Soledades* de Luis de Góngora; compara la agudeza de la novohispana con la de Francisco de Quevedo y la declara una digna competidora de Pedro Calderón de la Barca en el arte dramático. Ciertamente estos elogios deben entenderse en un contexto panegírico, pero tampoco son exageraciones sin sustento. Como ya he dicho, a juzgar por el número de ediciones,

¹⁹ Sobre estos conceptos en relación a los estudios transareales, ver Ette, Ottmar: *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/ Boston: Walter de Gruyter, 2012, p. 28.

²⁰ Para la figura de Álvarez de Velasco Zorrilla y su vínculo literario y sentimental hacia sor Juana, ver Pascual Buxó, José: *El enamorado de sor Juana. Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla y su Carta laudatoria (1698) a sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM, 1993.

los lectores de la monarquía española compartían la opinión del conde de la Granja.

Un tema particularmente fecundo para entender la *Weltzuwendung*²¹, o apertura hacia el mundo, de las obras de sor Juana es su conexión con Portugal. Sor Juana murió en abril de 1695 y, según las fuentes, pasó por una grave crisis alrededor de abril de 1693 que la hizo abandonar las letras por un tiempo. Pero a finales de 1692, o a más tardar a principios de 1693, sor Juana recibió una petición extraordinaria: un grupo de monjas portuguesas, que habían leído sus obras, le solicitaron una contribución para su academia literaria, llamada *Casa do Prazer* (Casa del Placer). Estas religiosas pertenecían a ocho conventos de Portugal, que se comunicaban entre sí a través de cartas. El grupo de monjas estaba relacionado con otro conocido como *Casa do Respeito* (Casa del Respeto), conformado por mujeres aristocráticas. Sor Juana aceptó la invitación de las portuguesas y envió veinte redondillas en forma de enigmas.

Es evidente que sor Juana se identificó plenamente con estas monjas de la Casa del Placer, quienes compartían su afición por la poesía, la música y la polémica intelectual. A sor Juana le debió parecer extraordinario que en Portugal hubiese monjas dispuestas a invertir su tiempo libre en un esparcimiento poético tan mundano²². Ella vivía en un contexto cultural que censuraba esa clase de diversión, pero en Lisboa, donde muchísimas religiosas provenían de familias nobles, las líneas divisorias entre corte y convento se habían difuminado.

A diferencia de México, donde las monjas-escriptoras redactaban casi sólo hagiografías de otras religiosas, la literatura conventual portuguesa dio frutos en géneros literarios cortesanos²³.

²¹ Provechoso concepto traído a colación por Minnes, Mark: *Ein atlantisches Siglo de Oro. Literatur und ozeanische Bewegung im frühen 17. Jahrhundert*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2017, p. 39, para estudiar una serie de textos de los Siglos de Oro en un contexto transatlántico.

²² Sor María do Céul del convento de franciscanas de la Esperança, que firmó una de las licencias de los *Enigmas*, hablaba del amor como la monja mexicana: “É uma aspiração que vive por fogo e acaba por ar; é um ai que vive por alento e morre por suspiro; é uma mentira que vive dúvida e acaba desgao; é um fingimento que dura força e acaba tragedia; é um delírio que vive desmaio e passa a acidente; é um velar de olhos cerrados; é um cuidado de corações adormecidos; é uma fé de idólatras; uma idolatria de infieis” (citado por Martínez López, Enrique: «Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal: un desconocido homenaje y versos inéditos», *Prolija Memoria*, II, 1 (2005), p. 146).

²³ Martínez López recuerda que la censora de los *Enigmas*, sor Feliciano María de Milão, escribió unas «Décimas [...] ao galanteio de Sua Magestade»

Esto sólo fue posible por las relajadas costumbres que prevalecieron. Una monja dominica, que vivió en el convento de la Rosa en Lisboa, hizo alarde de que ella y sus compañeras tenían permiso para recibir devotos y que gozaban de mayor libertad que las mujeres casadas²⁴.

Los *Enigmas de la Casa del Placer* son una muestra, seguramente de muchas que no conocemos, de las fructíferas relaciones literarias y transoceánicas entre América y Europa. Por alguna razón, los estudiosos de esta encantadora obrera no se han percatado de la “poética de movimiento”²⁵, que subyace a este texto, pero precisamente son los *Enigmas* el ejemplo paradigmático de la capacidad translocal, transnacional y transcontinental de la literatura de la sor Juana.

Finalmente, quiero reiterar que, si bien sor Juana ya había desaparecido para 1695, al final del siglo XVII y principios del XVIII la monja era leída en Europa, América y Asia, hazaña por muy pocos imitada en aquella época. Verbigracia, en 1709, para celebrar el nacimiento del primogénito de Felipe V, se hicieron en todas las posesiones de la monarquía hispánica una serie de festejos que incluyeron misas, corridas de toros, danzas y representaciones teatrales. Dos de las comedias que se escenificaron en Filipinas salieron de la pluma de la jerónima: *Amor es más laberinto* y *Los empeños de una casa*²⁶. Muchos poetas e intelectuales criollos, cuyas obras enfrentaban grandes dificultades para darse a conocer en el extranjero, debieron de sentir admiración hacia sor Juana, pero también envidia. Tal vez por ese sentimiento ambivalente la poeta siempre siguió siendo para ellos la madre Juana Inés de la Cruz y jamás la *Musa décima*. Sea como fuere, a la niña de Nepantla estaba reservado entre otras cosas el destino de convertirse en la poeta americana más representativa de una red global de producción, difusión y recepción de la literatura durante la primera globalización. Su literatura es el epítome en aquella época de lo que hoy entendemos por *Weltliteratur*.

sobre los amoríos del rey con Ana de Moura y muchas cartas “llenas de chismes cortesanos” (*op. cit.*, p. 143, n. 13).

²⁴ Dice literalmente que “ca dentro [do convento] era melhor do que se cuida lá fora, porque há mais liberdade que lá fora” (citado por Martínez López (2005), *op. cit.*, pp. 145-146).

²⁵ Término acuñado por Ette (2012), *op. cit.*, p. 26.

²⁶ Paz, Octavio: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 405.

CONCLUSIÓN

He intentado mostrar cómo a partir de factores materiales y económicos sor Juana ingresó y floreció dentro de un campo literario global. Ella fue, en efecto, la primera novohispana internacional, y sus obras se consumieron en tres distintos continentes al mismo tiempo. Pero para ofrecer un panorama más completo de su dimensión mundial, es imprescindible profundizar en otros aspectos, tarea que aquí sólo puedo bosquejar. Por ejemplo, si, como sostiene Damrosch, la Literatura Mundial es una forma de lectura, dicha forma de lectura, creo, también debería de encontrarse en aquellos mismos que la producen. Verbigracia, la manera en que sor Juana lee a Cervantes revela la irrupción de un “sujeto transatlántico”, que desde los márgenes del imperio se relaciona con la literatura europea, pero no desde una perspectiva subordinada. De hecho, según he mostrado en otro momento, su lectura del *Quijote* y la puesta en práctica de una poética cervantina en su propia obra debe ser vista como un llamado a escribir una literatura cosmopolita en y desde la Nueva España²⁷.

Por otra parte, poco se ha insistido en sus multiculturalismo y multilingüismo. A diferencia de otros intelectuales contemporáneos suyos o de un Goethe, para quien Europa occidental y sus lenguas eran la referencia obligada, sor Juana no sólo dominaba el latín y aprendía griego en los últimos años de su vida²⁸, sino que estaba familiarizada con diversos cantos africanos, gracias a los esclavos de su abuelo, con quienes había convivido durante su infancia, y hablaba el náhuatl con solvencia. Precisamente la loa al *Divino Narciso* es un testimonio de su interés por la lengua y la cultura autóctonas. Asimismo, varios de sus villancicos incorporan motivos africanos y reproducen sonecillos negros²⁹. En el contexto de la Literatura Mundial estos datos importan, porque una buena parte de su originalidad artística se explica, entre tantas otras cosas, gracias a su capacidad de encontrarles un sitio a las voces y sonidos de culturas orales y marginadas dentro de la cultura europea del libro. En defini-

²⁷ Ramírez Santacruz, Francisco: «Maese Pedro en la Nueva España: sor Juana Inés de la Cruz, lectora de Cervantes», en: Ramírez Santacruz, Francisco/Palou, Pedro Ángel (eds.): *Cervantes transatlántico/ Transatlantic Cervantes*. New York: Peter Lang, 2019c, pp. 87-103.

²⁸ Ramírez Santacruz, Francisco: *Sor Juana Inés de la Cruz. La resistencia del deseo*. Madrid: Cátedra, 2019b, p. 199.

²⁹ Por ejemplo, los *Villancicos de san Pedro Nolasco* (1677), donde se hallan onomatopeyas de la música negra y una mezcla del náhuatl con el castellano.

tiva, con sor Juana estamos ante el primer intelectual y escritor americano, que fue plenamente consciente de los procesos de producción, exportación y recepción de su obra a escala mundial, una muestra más, por si hiciese falta, de su extraordinaria modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, Antonio: «La Carta de sor Juana al P. Núñez (1682)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXV, 2 (1987), pp. 591-673.
- *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910)*. México: El Colegio de México/ El Colegio Nacional/ UNAM, 2007, vol. 1.
- Cruz, Salvador: *Juana Inés de Asuaje —o Asuage. El verdadero nombre de sor Juana*. Con un facsímil del impreso donde sor Juana publicó su primer poema (1668). Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/ Biblioteca José María Lafragua, 1995.
- Cruz, sor Juana Inés de la: *Inundación Castálida de la Única Poetisa, Musa Décima, sórora Juana Inés de la Cruz, religiosa profesora en el monasterio de San Jerónimo de la imperial Ciudad de México, que en varios metros, idiomas y estilos, fertiliza varios assumptos con elegantes, sutiles, claros, ingeniosos, útiles versos, para enseñanza, recreo y admiración*. Madrid: Juan García Infanzón, 1689.
- *Segundo volumen*. Sevilla: Tomás López de Haro, 1692.
- *Lírica personal*, ed. Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- *Loa para el auto sacramental de «El divino Narciso»*, en: Méndez Plancarte, Alfonso (ed.): *Autos y Loas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 3-21.
- Damrosch, David: *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2018.
- Diccionario de Autoridades (1726-1739)*, ed. facsímil. Madrid: Gredos, 1979.
- Ette, Ottmar: *TransArea. Eine literarische Globalisierungsgeschichte*. Berlin/ Boston: Walter de Gruyter, 2012.
- Grossi, Verónica: *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2007.
- Martínez López, Enrique: «Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal: un desconocido homenaje y versos inéditos», *Prolija Memoria*, II, 1 (2005), pp. 139-175.
- Marx, Karl/ Engels, Friedrich: *Manifiesto Comunista*, trad. de Pedro Ribas. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

- Minnes, Mark: *Ein atlantisches Siglo de Oro. Literatur und ozeanische Bewegung im frühen 17. Jahrhundert*. Berlin/ Boston: Walter de Gruyter, 2017.
- Pascual Buxó, José: *El enamorado de sor Juana. Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla y su Carta laudatoria (1698) a sor Juana Inés de la Cruz*. México: UNAM, 1993.
- Paz, Octavio: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Ramírez Santacruz, Francisco: «“La dicha de poseer”: deseos y retratos en sor Juana Inés de la Cruz», *Criticón*, 128 (2016), pp. 69-84.
- «Sor Juana, las riquezas del Nuevo Mundo y el ingenio indiano. En torno a una polémica en los paratextos de las ediciones príncipes de 1689, 1692 y 1700», *iMex. Interdisciplinary Mexico/ México Interdisciplinario*, 15 (2019a), pp. 46-56.
- *Sor Juana Inés de la Cruz. La resistencia del deseo*. Madrid: Cátedra, 2019b.
- «Maese Pedro en la Nueva España: sor Juana Inés de la Cruz, lectora de Cervantes», en: Ramírez Santacruz, Francisco/ Palou, Pedro Ángel (eds.): *Cervantes transatlántico/ Transatlantic Cervantes*. New York: Peter Lang, 2019c, pp. 87-103.
- Rodríguez Cepeda, Enrique: «Las impresiones antiguas de las *Obras* de sor Juana en España (un fenómeno olvidado)», en: Pascual Buxó, José (ed.): *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*. México: UNAM, 1998, pp. 13-75.
- Strich, Fritz: *Goethe and World Literature*. London: Routledge and Kegan Paul, 1949.

Formalizando la memoria*

La estética del agonismo ambivalente en *También la lluvia* y *Conquistadora*

Jennifer A. Reimer Recio

Oregon State University-Cascades
USA

Resumen: Este artículo utiliza un enfoque de estudios culturales comparativos para analizar dos narraciones actualizadas contemporáneas de la historia colonial en las Américas: la película de la directora española Icíar Bollain, *También la lluvia/ Even the Rain* (2010), y la novela histórica de la autora estadounidense-puertorriqueña Esmeralda Santiago, *Conquistadora* (2011). *También la lluvia* y *Conquistadora* ofrecen casos de estudio en la estética del modo agonístico de recordar, aunque es uno que califico de ambivalente por las formas en las cuales el objetivo de ambos textos promueve la agencia individual y colectiva que está mediada por estrategias narrativas que replican las dinámicas de poder colonial. A través de la metanarrativa, la desfamiliarización, las múltiples perspectivas y otras estrategias que cuestionan la cohesión narrativa y la verdad histórica, el agonismo ambivalente de los textos expone “la colonialidad del poder” a través de los espacios y el tiempo, incluso dentro de las propias obras.

Palabras clave: Puerto Rico, estudios de la memoria, la estética, transnacionalidad, estudios literarios, estudios del cine.

Forms of Memory. The Aesthetics of Ambivalent Agonism in *También la lluvia* and *Conquistadora*

Abstract: This article uses a comparative cultural studies approach to analyze two contemporary re-tellings of colonial history in the Americas: Spanish director Icíar Bollain's film, *También la lluvia/Even the Rain* (2010), and US-Puerto Rican author Esmeralda Santiago's historical novel, *Conquistadora* (2011). *También la lluvia* and *Conquistadora* offer case studies in the aesthetics of the agonistic mode of remembering, although it is one that I qualify as *ambivalent* for the ways in which

* *Agradecimientos:* La autora desea agradecer al profesor Hans Lauge Hansen y al Departamento de español de la Universidad de Aarhus (Aarhus, Dinamarca) por su generosa ayuda en la investigación y redacción de este artículo durante 2015. También, desea agradecer al Departamento de Cultura y Literatura Americana de la Universidad de Bilkent (Ankara, Turquía), que apoyó esta investigación durante un año sabático en 2015. Este trabajo también fue apoyado por el Fondo Austríaco para la Ciencia (FWF) en el marco de la beca postdoctoral Lise Meitner (número M-2354-G30) de 2018 a 2020. Y muchísimas gracias a Gonzalo Recio Fernández por sus correcciones lingüísticas.

both texts' goal of promoting individual and collective agency is mediated by narrative strategies that replicate colonial power dynamics. Through metanarrative, defamiliarization, multiple points and other strategies that question narrative cohesion and historical truth, the texts' ambivalent agonism exposes the coloniality of power across spaces and time, including within the texts themselves.

Keywords: Puerto Rico, memory studies, aesthetics, transnationalism, contemporary literature, film studies.

INTRODUCCIÓN

En el año entre 2010 y 2011 sucedieron dos cosas aparentemente no relacionadas. En 2010, la directora española Icíar Bollaín estrenó su película metadramática, *También la lluvia*¹; y, en 2011, la escritora puertorriqueña-estadounidense Esmeralda Santiago publicó *Conquistadora*, su primera obra de ficción histórica. Mientras que *También la lluvia* fue elogiada por la comunidad cinematográfica internacional, la novela de Santiago ha recibido poca atención de la crítica². La película de Bollaín, protagonizada por actores célebres como Luis Tosar (España) y Gael García Bernal (México), cuenta la historia de un equipo de filmación multinacional que llega a Cochabamba, Bolivia, para rodar un drama de época de sentido anticolonial sobre la llegada de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo, destacando el papel del Padre Montesinos como “la primera voz de conciencia contra un imperio”³. Del mismo modo, la novela de Santiago comienza narrando la llegada de los conquistadores españoles a la isla de Puerto Rico desde la perspectiva del pueblo indígena taíno. La novela avanza después a mediados del siglo XIX y sigue la vida de Ana Cubillas, una aristócrata española poco convencional, que toma el control de una plantación puertorriqueña durante los años en los cuales el dominio colonial español en las Américas comienza a desmoronarse.

¹ El guion fue escrito por Paul Laverty.

² Los reconocimientos de la película incluyen 21 premios y 16 nominaciones, incluyendo Mejor Película Latinoamericana (Premios Ariel, México, 2011) y Premio Panorama del Público (Festival Internacional de Cine de Berlín, 2011). Por el contrario, una búsqueda en Google Scholar para “Esmeralda Santiago” y “*Conquistadora*” revela menos de diez citas para trabajos académicos que se centran en la novela y no otros aspectos de la carrera de Santiago.

³ Bollaín, Icíar (dir.): *También la lluvia*. Madrid: Morena Films, 2010.

Las dos narraciones difieren en cuanto a origen nacional, género y recepción, pero ambas obras modelan lo que yo llamo un “agonismo ambivalente” como un modo de recordar a través de técnicas estéticas que localizan el colonialismo y sus legados dentro de un modelo espaciotemporal de cuatro dimensiones. A través de la metanarrativa, la desfamiliarización, las múltiples perspectivas y otras estrategias que cuestionan la cohesión narrativa y la verdad histórica, el agonismo ambivalente de los textos expone “la colonialidad del poder” a través de los espacios y el tiempo, incluso dentro de las propias obras.

LA ESTÉTICA DEL AGONISMO AMBIVALENTE

Los estudios de la memoria identifican tres modos de recordar: el cosmopolita, el antagonico y el agonístico. El cosmopolitismo ha gozado de cierta popularidad durante el pasado reciente. Según Bull y Hansen, un *modo cosmopolita* está alineado con el surgimiento del discurso de los derechos humanos en la década de 1990⁴. Dentro de los modos cosmopolitas de recordar, la figura del héroe como objeto de memoria histórica es reemplazada por una atención a las víctimas de la historia (y sus descendientes). Los conflictos se entienden como una lucha entre un bien y un mal universalizados y abstractos, donde la democracia es el bien y el totalitarismo es el poder malvado. El cosmopolitismo trata el contexto histórico en sí mismo como universalizado y trascendido en la lucha más amplia contra el sufrimiento humano. Los críticos del cosmopolitismo lo acusan de subsumir o pasar por alto la sustancia política del conflicto social al servicio de nociones problemáticas de universalismo que son inherentemente centradas en el Occidente⁵. Otros críticos, más prominentemente Mouffe, argumentan:

cosmopolitan discourse, in arguing for solutions built upon transnational institution and universal rights, ignores real and legitimate differences of social and political interests and leaves vital political

⁴ Explican: “the cosmopolitan memory discourse emerged as a result of two different but narrowly intertwined phenomena: the transnational Holocaust memory in the late 20th century, and the growing consciousness of coming to terms with the violent past of the authoritarian regions of the 20th century”: Bull, Anna Cento/ Lauge Hansen, Hans: «On Agonistic Memory», *Memory Studies*, IX, 4 (2016), p. 394, doi:10.1177/1750698015615935 (consultado 15-I-2022).

⁵ Cazdyn, Eric/ Szeman, Imre: *After Globalization*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012, p. 28.

questions unanswered for populist nationalists, racists, and fundamentalists to seize upon.⁶

Tales movimientos neonacionalistas globales se basan en reconstrucciones de territorio nacional y formas territoriales de identificación esencializada. Esto a menudo se conoce como el *modo antagónico* de recordar. Donde el cosmopolitismo arriesga promover un modo elitista y despolitizado de recordar, las narrativas fuertemente politizadas del antagonismo amenazan con manipular los eventos históricos al servicio de la creación de mitos culturales-nacionalistas divisivos.

Como respuesta a la necesidad en los estudios de la memoria de idear una alternativa a los modos cosmopolitas y antagónicos, Bull y Hansen identifican lo que llaman el modo *agonístico* de recordar. El agonismo contextualiza el conflicto dentro de circunstancias sociohistóricas específicas para aprender de las múltiples perspectivas de las víctimas, los perpetradores y los testigos externos por igual. Un modo agonístico de recordar expone la construcción social de la memoria colectiva y usa

a multiplicity of perspectives in order to bring to light the socio-political struggles of the past and reconstruct the historical context in ways which restore the importance of civic and political passions and address issues of individual and collective agency.⁷

El agonismo invita a un enfoque bajtiniano de las narrativas históricas, exponiendo la naturaleza construida de la memoria a través de procesos dialógicos abiertos. Al definir el “cómo” así como el “qué” de un modo agonístico de recordar, el agonismo de Bull y Hansen invita a discusiones sobre la estética de los modos de recordar en narrativas que abordan cuestiones de memoria individual y colectiva. *También la lluvia* y *Conquistadora* ofrecen estudios de caso en la estética del modo agonístico de

⁶ “El discurso cosmopolita, al argumentar a favor de soluciones basadas en la institución transnacional y los derechos universales, ignora las diferencias reales y legítimas de intereses sociales y políticos y deja preguntas políticas vitales sin respuesta para que los nacionalistas populistas, racistas y fundamentalistas se aprovechen de ellas” (la traducción es mía): Bull/ Lauge Hansen (2016), *op. cit.*, p. 394.

⁷ “[...] una multiplicidad de perspectivas para sacar a la luz las luchas sociopolíticas del pasado y reconstruir el contexto histórico de manera que restaure la importancia de las pasiones cívicas y políticas y aborde cuestiones de agencia individual y colectiva” (la traducción es mía): Bull/ Lauge Hansen (2016), *op. cit.*, pp. 394.

recordar, aunque es uno que califico de ambivalente por las formas en las cuales el objetivo de ambos textos promueve la agencia individual y colectiva que está mediada por estrategias narrativas que replican las dinámicas de poder colonial.

Los textos modelan un agonismo ambivalente a través de estrategias estéticas que trabajan autorreferencialmente para señalar la forma construida de la narrativa histórica y, por lo tanto, cuestionan la veracidad de las “verdades” históricas aceptadas, al tiempo que postulan un modelado más multidimensional de los pasados, presentes y futuros coloniales y neocoloniales. En estos dos textos, la narrativa histórica específica bajo crítica es un relato eurocéntrico del colonialismo español en las Américas que minimiza la violencia y no considera el punto de vista de los indígenas, esclavos, mujeres y otros excluidos bajo el heteropatriarcado blanco y cristiano. La teoría crítica de la raza y campos similares se refieren a estas narrativas como *master narratives*⁸, es decir, ‘narrativas maestras’. A través de la metanarrativa, los múltiples puntos de vista y la desfamiliarización, ambos textos se proponen criticar las historias oficiales del colonialismo. Dramatizan la memoria como constitutiva del cambio social, presentando la historiografía y las narrativas ficticias como obra de memoria colectiva, identificable a través de técnicas formales que desestabilizan el poder narrativo. Al desensamblar el pasado “oficial” como una narrativa construida, ambos textos demuestran las posibilidades y limitaciones de una estética en sintonía con la red espaciotemporal de la historiografía.

TAMBIÉN LA LLUVIA: ¿CAMBIO SOCIAL O STATUS QUO?

También la lluvia ha recibido atención de la crítica por las formas en que la película utiliza el pasado para dramatizar la historia más reciente de las “Guerras del Agua” de Bolivia⁹. Cuando el equipo de producción contrata a bolivianos indígenas locales para retratar al pueblo taíno en su *remake* del primer

⁸ O, en español, “la historia oficial”. Las historias oficiales son historias de privilegios raciales, de género, de clase y otras formas de privilegio que llevan a los supuestos de aquellos con privilegios, y nombran los lugares sociales asociados con dicho privilegio como naturales o normativos. Solórzano, Daniel G./Yosso, Tara J.: «Critical Race Methodology: Counter-Storytelling as an Analytical Framework for Education Research», *Qualitative Inquiry*, VIII, 1 (2002), pp. 23-44.

⁹ P. ej. Luna (2014), Prádano (2014), Moreno (2011).

desembarco de Colón, el equipo se ve envuelto en una pelea por el acceso al suministro de agua, enfrentando a los indígenas con el gobierno y una corporación multinacional. La historia se basa en hechos reales del pasado boliviano reciente. Conocida como la “Guerra del Agua”, el conflicto comenzó en 1999 con la aprobación de la Ley 2029 de Agua Potable y Alcantarillado Sanitario, que privatizó el suministro de agua y lo dejó bajo el control de Bechtel Enterprises, una corporación multinacional. Cuando los precios del agua se dispararon posteriormente en un 300 por ciento, la población local montó una exitosa protesta armada el 11 de enero de 2000.

El guionista Paul Laverty ha dicho en entrevistas que los acontecimientos en Cochabamba en el año 2000 le inspiraron a incorporar “[...] what happened 500 years ago, that massive exploitation, that viciousness” y “tell it through a modern consciousness, and mix it with what I consider to be much more sophisticated exploitation, the stealing of resources today, which is all done through corporate law, international treaties, powerful nations, and trading blocs”¹⁰. Como resultado, las respuestas académicas a la película se han centrado en su relación con otras críticas cinematográficas del colonialismo español,¹¹ o la crítica de la película al neocolonialismo a través del uso de la metanarrativa¹². Luna argumenta que las estrategias posmodernas de la película, particularmente su uso de metanarrativas, pueden “[...] promote a decolonizing reading of historical events”¹³. Según Luna, al fracturar la autoridad de la Iglesia como guardián de la verdad histórica, la película representa posibilidades de cambio narrativo de abajo hacia arriba. Estas críticas involucran un modo cosmopolita de recordar que oscurece

¹⁰ “[...] lo que sucedió hace 500 años, esa explotación masiva, esa saña” y “contarla a través de una conciencia moderna, y mezclarla con lo que considero una explotación mucho más sofisticada, el robo de recursos hoy, que todo se hace a través del derecho corporativo, tratados internacionales, naciones poderosas y bloques comerciales” (la traducción es mía): Walsh, David: «Even the Rain and the need for dealing with complexity», *Socialist Website*, 1-X-2010, p. 2, www.wsws.org (consultado 16-III-2022).

¹¹ P. ej. Luna (2014).

¹² P. ej. Paszkiewicz (2012).

¹³ “[...] promover una lectura descolonizadora de los acontecimientos históricos” (la traducción es mía): Luna, Ilana Dann: «*También la lluvia*: Of Co-productions and Re-Encounters, a Re-Vision of the Colonial», en: Estrada, Oswaldo/ Nogar, Anna María (eds.): *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico: Literary and Cultural Inquiries*. Tuscon: University of Arizona Press, 2014, p. 198.

las formas en que la película también replica simultáneamente una narrativa eurocéntrica.

Luna y Prádanos también han enfatizado la transnacionalidad del equipo de producción, cuyos miembros vinieron de Francia, México y España, mientras filmaban en lugares de Bolivia. En el análisis de Luna de las técnicas posmodernistas de la película, personajes como el mexicano Sebastián (interpretado por Gael García Bernal) y el español Costa (interpretado por Luis Tosar) tienen una “relación metonímica” con sus países de origen, lo que permite a la película comentar la herencia compartida del colonialismo español en América Latina y también en la España hoy en día, forjando una conexión transatlántica entre México y España¹⁴. Sin embargo, este análisis aplanar importantes diferencias de poder entre las propias colonias españolas, oscureciendo la relación colonial histórica entre México y España y la localización de México en el centro de las operaciones imperiales españolas en las Américas. Bolivia, por su parte, estaba en la periferia de la periferia. Los análisis de cualquier herencia colonial compartida se beneficiarían de un enfoque más matizado de la articulación del poder colonial.

Al igual que Luna, Prádanos también interpreta la película como esencialmente decolonial, utilizando la metanarrativa no sólo para criticar el colonialismo español, sino también para enfatizar los aspectos neocoloniales de la “globalización-como-neoliberalismo”:

De hecho, la película también muestra el modo en que el colonialismo de tiempos de Colón se transforma en un colonialismo interno perpetuado por la policía y por una política boliviana con su discurso reconociblemente moderno-occidental que colabora con un neocolonialismo resultante de la imposición de un mercado global asimétrico representado, por un lado, por la corporación transnacional del agua, y, por el otro, por la administración del rodaje de la meta-película.¹⁵

Como comentario sobre la memoria colectiva, las cualidades metanarrativas de la película visualizan el pasado como un proceso de marginación indígena desarrollado en el siglo XXI como parte de lo que Aníbal Quijano ha llamado la “coloniali-

¹⁴ Luna (2014), *op. cit.*, p. 193.

¹⁵ Prádanos, Luis: «Iluminando el lado oscuro de la modernidad occidental: colonialismo, neocolonialismo y metalepsis en *También la lluvia* de Icíar Bollain», *Confluencia*, XXX, 1 (otoño 2014), p. 95.

dad del poder”¹⁶. En otras palabras, la colonialidad del poder describe las formas en que el colonialismo moderno reorganizó tan profundamente el mundo con nuevas ideas de raza y clasificación racial que todavía definen la sociedad moderna. Como Ramón Grosfoguel ha resumido: “A European / capitalist / military / Christian / patriarchal / white / heterosexual / male arrived in the Americas and established simultaneously in time and space several entangled global hierarchies”¹⁷. Identifica quince jerarquías globales interconectadas que constituyen un “sistema mundial moderno”, entre ellas varias que son dramatizadas en *También la lluvia*: una división global del trabajo entre la periferia y el núcleo que se basa en la explotación de la periferia por el núcleo; el establecimiento de organizaciones político-militares controladas por varones; una jerarquía racial global que privilegia a los europeos sobre los no europeos; y una jerarquía de género sexual que privilegia a los varones heterosexuales, lo que Lugones ha llamado el “sistema de género moderno/colonial”¹⁸. Al resaltar las similitudes entre la posición socioeconómica contemporánea de los indígenas locales y los “nativos” bajo una ideología colonial europea, la película traza una línea a través del tiempo y el espacio desde la Europa del siglo XVI hasta América Latina en el siglo XXI. Por ejemplo, la subnarrativa de la lucha local por el control del agua arroja al neoliberalismo, en la forma de una corporación multinacional respaldada por un estado corrupto, como la última iteración de un sistema de explotación de siglos de antigüedad.

Otras continuidades espaciotemporales se hacen visibles en la forma en que el equipo de rodaje trata a los indígenas a través de jerarquías de poder que están tan normalizadas que el equipo no se da cuenta de su complicidad. Este trabajo ideológico se acompaña de estrategias formales de metanarrativa, una

¹⁶ Quijano, Aníbal: «Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina», *Nepantla: Vistas desde el Sur*, I, 3 (2000), pp. 533-580, muse.jhu.edu/artículo/23906 (consultado 16-III-2022).

¹⁷ “Un europeo / capitalista / militar / cristiano / patriarcal / blanco / heterosexual / masculino llegó a las Américas y estableció simultáneamente en el tiempo y el espacio varias jerarquías globales enredadas” (la traducción es mía): Grosfoguel, Ramón: «Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality», *Transmodernity: A Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, I, 1 (2011), pp. 9-10, <https://escholarship.org/uc/item/21k6t3fq> (consultado 20-II-2022).

¹⁸ Lugones, María: «Toward a Decolonial Feminism», *Hipatia*, XXV, 44 (2010), p. 742, doi: 10.1111/j.1527-2001.2010.01137.x (consultado 16-III-2022).

estratificación de punto de vista y género creada por el trabajo de cámara, estratificaciones espaciotemporales creadas por alusión, analepsis y cortes entre escenas, y últimamente un sentimentalismo narrativo que mantiene al protagonista español en el centro de la película, desplazando y marginando las experiencias indígenas.

El comienzo de la película utiliza la ironía para introducir el mapeo espaciotemporal que entrelaza el pasado con el presente. Mientras los líderes del equipo (Costa, Sebastián y María) conducen a Cochabamba, María (interpretada por Cassandra Ciangherotti) irónicamente observa: “Estamos en Bolivia. No tiene mucho sentido. Porque estamos a 7,500 pies sobre el nivel del mar, rodeados de montañas y a miles de millas del Caribe”. El tono burlón de María derrumba el momento colonial de encuentro en el Caribe, el momento ficticio de 2000 en Cochabamba y el año 2010, el año de estreno de *También la lluvia*, en una crítica a la verosimilitud. Costa responde, refiriéndose a sí mismo en tercera persona e introduciendo la ideología neoliberal que la película finalmente critica: “No, Costa sabe que está lleno de indígenas hambrientos, y eso significa extras, miles de extras”. Cuando Sebastián se aprovecha de la crítica de María, quejándose de que los extras son quechas de los Andes y no indígenas de las islas del Caribe, Costa se burla: “Desde los Andes o donde sea, son indígenas”. Sebastián protesta, pero Costa responde con frustración: “Ay Sebastián, no seas pesado. Son iguales”. La incapacidad de Costa de diferenciar a los indígenas y sus diferentes trayectorias históricas bajo el colonialismo español lo establece como el verdadero doble contemporáneo de Colón, más que Antón (Karra Elejalde), quien interpreta a Colón en la película dentro de la película.

El entrelazamiento del tiempo de Bollaín se vuelve más claro en una escena posterior en la que los actores y el equipo se han reunido alrededor de una mesa en el jardín de su hotel para ensayar. A través de cambios de punto de vista, la escena desplaza el pasado colonial a un presente neocolonial. Los actores están sentados en una mesa para un “read-through” del guion. Uno lee en voz alta las instrucciones de la escena, estableciendo el punto de vista de la película: “Vemos los rostros sorprendidos de varios niños taínos ocultos entre la vegetación. Desde su punto de vista, vemos a Colón y sus hombres pisando por primera vez el Nuevo Mundo [...]”. De repente, el actor estrella de la película, Antón, interrumpe: “Yo, Cristóbal Colón, humilde sirviente del Rey Fernando de Aragón y de la Reina Isabel de Castilla, en nombre de Jesucristo, hijo del único Dios verdadero,

tomo posesión de estas tierras y mares y todo lo que contienen". Se levanta de la mesa y camina por el césped, todavía hablando, llevando un paraguas que planta en el suelo, reclamando la isla para España. Una toma de media distancia captura a los actores en sus vaqueros y camisetas mientras se reúnen detrás de Antón, sus leales conquistadores.

La película luego corta rápidamente a una toma cercana de dos empleados de hoteles indígenas (irónicamente, intencionalmente o no, interpretados por extras), viendo el ensayo. La siguiente toma, filmada directamente desde detrás del hombro de una mesera, cambia a su punto de vista. Su mirada enfatiza las cualidades extrañas y desfamiliarizantes del cuadro. Cuando, desde fuera de cámara, uno de los soldados grita: "¡Almirante! ¡Rápido! Tienes que ver esto!", la cámara cambia a un primer plano del rostro de la mesera mientras un actor lo mira. Desde este punto de vista, la mujer es exhibida bajo la mirada colonial de la cámara, una posición que los espectadores también estamos ocupando incómodamente. Cuando Antón se acerca a ella, la cámara recorta su punto de vista. Observamos a través de sus ojos cómo Antón se acerca a su oreja izquierda. Este ángulo nos invita a su punto de vista, un posicionamiento ambivalente —apropiativo y empático al mismo tiempo— para el espectador no indígena. Antón se arranca un arete de oro de la oreja y pronuncia: "Oro". Él le pregunta: "¿Dónde está el oro?" A medida que la toma se reduce a su perspectiva, vemos su sonrisa incómoda mientras él le pregunta de nuevo, con voz levantada: "¿Dónde está el oro? ¡Oro!" La mujer echa a sus compañeros una mirada perpleja mientras Antón, ahora enojado, le grita en la cara: "¡El oro! ¡Ya sabes a que me refiero, mujer! ¡¿Dónde está?!" Aquí la cámara se cierne sobre la cara de la mujer, aumentando la tensión del momento. Cuando la situación se vuelve demasiado tensa, Antón rompe con su papel: "¿A quién le importa una mierda el oro? Necesito un copazo, joder". Todos se ríen. Lanza una disculpa a la mujer: "Disculpe, señora. Los actores somos así, somos puros egoístas". Ella asiente con un complaciente "de nada" mientras Bollaín corta a una nueva escena.

En esta interacción ficticia entre Colón y una mujer taína es imposible perderse el mensaje: la historia se repite. De hecho, la conexión de mano dura de la escena entre el colonialismo pasado y el neocolonialismo presente ha invitado a críticos que se centran solamente en cómo la película enfrenta al bien (los indígenas de Cochabamba) contra el mal (los extranjeros) en una historia de redención poscolonial. A través de las travesuras de

Antón, la escena llama la atención sobre los orígenes de la relación entre los españoles y los taínos: el oro, la búsqueda de oro y el sistema socioeconómico global que surge como resultado. Patricia Seed ha mostrado cómo el “encuentro” español con los taínos establece una serie de aportaciones económicas que no sólo inventaron una identidad “india” homogénea sino también:

[...] laid the groundwork for one of the basic principles of modern economics, namely the quantity theory of money: the argument that money supply has a direct proportional relationship with price level. The path from the ‘Indians’ of the Caribbean to market prices and the quantity theory of money was neither a direct nor an inevitable outcome. In its own fashion, however, the creation of conditions for using labour in the Caribbean—and the resulting invention of the ‘Indians’—created the possibility for a rethinking of economic principles and for the emergence of one founding principle of the economics of modern globalization.¹⁹

La articulación del oro a “indio”, explicitada en la escena a través del arete unido al lóbulo de la oreja de la mujer, representa los orígenes mismos de la globalización y al mismo tiempo nos lleva al presente.

Más allá que una comparación entre el pasado y el presente, la escena dramatiza el acto mismo de intentar recrear un archivo histórico precolonial, que durante mucho tiempo ha sido cómplice del proyecto colonial²⁰. Simplemente, los primeros

¹⁹ “[...] establece las bases para uno de los principios básicos de la economía moderna, a saber, la teoría cuantitativa del dinero: el argumento de que la oferta monetaria tiene una relación proporcional directa con el nivel de precios. El camino de los ‘indios’ del Caribe a los precios de mercado y la teoría cuantitativa del dinero no fue un resultado directo ni inevitable. A su manera, sin embargo, la creación de condiciones para el uso del trabajo en el Caribe, y la invención resultante de los ‘indios’, creó la posibilidad de repensar los principios económicos y de surgir un principio fundador de la economía de la globalización moderna” (la traducción es mía): Seed, Patricia: «How Globalization Invented Indians in the Caribbean», en: Sansavior, Eva/ Scholar, Richard (eds.): *Caribbean Globalizations, 1492 to the Present Day*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015, p. 79.

²⁰ Arias, Papá Noel: «Reconstituyendo el Archivo: el Antiguo Mundo Indígena», en: Rodríguez, Ileana/ Szurmuk, Mónica (eds.): *Cambridge Historia de la Literatura Femenina Latinoamericana*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 11-37.

archiveros españoles de América (sacerdotes que se convirtieron en historiadores) tenían poco acceso a los textos indígenas previos al contacto y lo que hacían lo interpretaban selectivamente. Por ejemplo, Arias nota cómo las copias coloniales de los códices Nahual oscurecieron las complejas funciones sociales, religiosas y políticas de las mujeres antes de la llegada de los europeos:

There is no doubt that the zealous eye of the friars filtered representations of women according to Europe's patriarchal structures and Christian moral values of medieval origin that served to justify the imposition of colonial structures.²¹

La elección de Antón de atraer a la mesera a la escena y no a su compañero no es coincidencia. Al hacerlo, no sólo realiza el aplanamiento de las identidades indígenas a las que se refiere Seed, sino que también proyecta supuestos eurocéntricos y patriarcales: la pasividad femenina, la ignorancia de los pueblos indígenas y su disponibilidad incuestionable para servir y avanzar en las ambiciones coloniales de España. Él está haciendo un archivo de esta mujer, sin su consentimiento.

Reforzado por un trabajo de cámara que cambia el punto de vista entre Antón, la mesera, y un tercero que presencia la escena (presumiblemente el de Sebastián), la inestabilidad de pasados y presentes hace que los espectadores sean muy conscientes de las diferencias de poder entre los actores y el personal del hotel, entre hombres y mujeres, y entre los extranjeros y los indígenas bolivianos. Lamentablemente, cualquier potencial para una contranarrativa descolonizadora desaparece bajo la frívola disculpa de Antón (*sorry, not sorry*), y el complaciente “de nada” de la mesera cuando se cierra la escena, reinscribiendo las mismas ideas que la película quiere impugnar: la historia será contada por aquellos con poder.

El cine documental de María como “una-película-dentro-de-una-película-dentro-de-una-película” invoca el “realismo” del documental como ejemplo más claro de la construcción de narrativas y verdades históricas. Irónicamente, en el intento de María de documentar “la verdad”, sus esfuerzos desenmasca-

²¹ “No hay duda de que el ojo celoso de los frailes filtró las representaciones de las mujeres de acuerdo con las estructuras patriarcales de Europa y los valores morales cristianos de origen medieval que sirvieron para justificar la imposición de estructuras coloniales” (la traducción es mía): Arias (2015), *op. cit.*, pp. 11-37.

ran aún más la construcción y subjetividad de la narrativa y la contingencia de la verdad histórica. Usando ángulos de cámara, Bollaín superpone múltiples puntos de vista dentro de escenas individuales. Por ejemplo, en una escena inicial, la cámara cambia brevemente desde el exterior de ángulo alto de un vehículo que acelera a través de una autopista en las selvas tropicales bolivianas a un primer plano de Costa, María y Sebastián, dentro del automóvil, de camino a Cochabamba. Vemos a María en el asiento trasero mientras filma imágenes para su documental “making of” – “cómo se hizo”. El cambio del exterior al interior refleja el cambio de género entre el documental y la película, entre la verdad/objetividad y la subjetividad. Estamos en el punto de vista director de María, señalado por el cambio de la película de color a blanco y negro. La escena continúa con estos cambios entre color y blanco y negro. Los cambios plantean preguntas sobre lo que constituye evidencia documental y los límites entre lo ficticio “real” de la película y la ficción pura. Preguntamos: ¿cómo que se crean y “alquimian” (la palabra es mía) las memorias colectivas en archivos históricos?

Durante de la película, la subnarrativa del documental de María cambia para centrarse en Daniel (interpretado por Juan Carlos Aduviri), contratado para interpretar al revolucionario taíno Hatuey. El documental de María enfoca las actividades de Daniel como líder de la lucha local por los derechos de agua. Bollaín dramatiza este cambio de perspectiva de pasado al presente después de una escena significativa en la que los actores ensayan el discurso histórico del Padre Montesinos contra los abusos a los indígenas por parte de España. Durante el ensayo de la escena, los trabajadores del pueblo están construyendo el escenario, pero paran para mirar a los actores. La cámara revolotea entre la recreación histórica y los rostros solemnes y sudorosos de los trabajadores. Indirectamente, a través de imágenes entrelazadas, la cámara comenta la continuidad del pasado en presente.

Bollaín termina la escena a través de la lente documental de María. Por su cámara, vemos a Daniel, con un megáfono en mano, en una calle de la ciudad, reuniendo a un grupo de personas. Grita: “Compañeros, venden nuestros ríos contra nuestra voluntad, venden nuestros pozos, nuestros lagos... ¡y la lluvia que cae sobre nuestras cabezas!”. El cambio a blanco y negro señala los movimientos de tiempo, lugar y género, una estrategia que es tan discordante como conectiva. Temáticamente, la transición de escena yuxtapone la protesta de Montesinos sobre el tratamiento de los indígenas y la protesta social contemporánea

de Daniel, evitando sugerencias indirectas en favor de la comparación directa. Mientras Daniel pronuncia la línea final, la cámara alterna entre el color y el blanco y negro, entre ambas miradas de las dos directoras, Bollaín y María. Esta visión alterna continúa durante el discurso de Daniel, acelerando y logrando enfatizar la diferencia entre la empatía de María y el desapego de Costa hacia la protesta.

La ruptura de la narrativa por las intrusiones formales del documental de María proporciona la estructura estética para la narrativa de redención de Costa. El centro emocional de la película se encuentra en última instancia en Costa, como agente de la historia y agente de cambio. Mientras que la metapelícula sigue una visión cosmopolita de la violencia colonial que arroja a un malvado Colón contra el trágico bueno que es Montesinos (y el documental de María también parece similar, cambiando el neoliberalismo por Colón y Daniel por Montesinos), la película de Bollaín, con su diversidad de perspectivas y presentación de Costa como un perpetrador ambivalente, se esfuerza por un modo agonístico. Desde el principio, Costa ha sido la voz pragmática del resultado final, a veces calloso. Cuando la manifestación se rompe, María le ruega a Costa que le dé el tiempo y los recursos necesarios para filmar un documental oficial sobre el conflicto. Costa la despidе por la fuerza: “Yo no voy a gastar un duro más”²². Cuando empuja: “Que no, coño. No soy una ONG, joder. Esta historia no es mía”, a lo que María responde: “Pero estás aquí”. De manera algo predecible, al final de la película, Costa y Daniel se han unido a través de una sentimental —pero melodramática— subtrama que implica el rescate de la hija de Daniel. En la escena final de la película, Daniel le da a Costa un pequeño frasco de vidrio lleno de agua, tanto como agradecimiento como talismán de la memoria, asegurando que a pesar de que el proyecto cinematográfico se ha cerrado a raíz de la violencia estatal, Costa no olvidará su importante lección de empatía humana.

Al final, la película localiza la posibilidad de y para el cambio en la transformación de Costa. Una oportunidad de usar tema y forma para centrar la película en Daniel y la comunidad indígena se descarta al servicio del viaje sentimental de Costa; el agonismo ambivalente del trabajo sobre la memoria de la película cede a una narrativa cosmopolita del bien triunfando sobre el mal.

²² “Un duro” eran cinco pesetas.

CONQUISTADORA: ¿QUÉ SIGNIFICADO TIENE LA “A”?

La novela histórica de Esmeralda Santiago, *Conquistadora*, ofrece una visión transnacional y multidimensional del pasado colonial de Puerto Rico, que se extiende desde España hasta Puerto Rico y los Estados Unidos, mientras que el trabajo de memoria colectiva de la narrativa crea un palimpsesto temporal que intenta desestabilizar la autoridad de la historia oficial. Al combinar el punto de vista de perpetradores y víctimas de la violencia colonial de maneras que expanden y complican estas clasificaciones, Santiago emplea las estéticas de un agonismo ambivalente para comentar el proceso de la memoria colectiva. Técnicas formales como la desfamiliarización, una multiplicidad de voces, estratificaciones espacio-temporales e intertextualidades trazan una genealogía latina a través del espacio y el tiempo y presagian al mismo tiempo que trabajan hacia atrás en un proceso de recuperación histórica centrada en la mujer.

Esmeralda Santiago nació en San Juan, Puerto Rico y se mudó a la ciudad de Nueva York con su familia cuando tenía trece años. Su obra más conocida es una memoria de su experiencia como inmigrante, *When I Was Puerto Rican* (1993). Esta primera entrega de una serie de libros autobiográficos ha sido ampliamente enseñada en escuelas y universidades como un ejemplo de la escritura de la vida de las mujeres, la literatura puertorriqueña, la literatura de la diáspora y en cursos de estudios latinx. Como resultado de su popularidad entre los maestros y las listas de libros más vendidos, María Acosta Cruz argumenta que Santiago es “[...] probably the most famous Puerto Rican writer in the United States [...]”²³. Sus memorias son notables por “[...] the tone of nostalgia for the island’s old-timey ways [...]”²⁴ que se deleita con imágenes exuberantes y románticas de un paraíso agrario que ha perdido su camino²⁵.

²³ “[...] probablemente la escritora puertorriqueña más famosa de los Estados Unidos [...]” (la traducción es mía): Acosta Cruz, María: *Latinidad: Puerto Rican Culture and the Fictions of Independence*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2014, p. 162.

²⁴ “[...] el tono de la nostalgia por las viejas costumbres de la isla [...]” (la traducción es mía): Acosta Cruz (2014), *op. cit.*, p. 163.

²⁵ Mientras que críticos como Sánchez González encuentran, en las memorias noveladas de Santiago, la mercantilización de la industria editorial de cierto tipo de “[...] socially upward bound, ‘white,’ and ethnically glossed feminist allegories [...]” (“[...] alegorías feministas socialmente ascendentes, ‘blancas’ y étnicamente glosadas”) de mal gusto a la luz “[...] the worsening poverty among Boricua women and children collectively, in the United States [...]”

La última entrega de memorias ficticias de Santiago, *Conquistadora*, continúa la tradición, establecida con *When I Was Puerto Rican*, de narrar la historia personal como historia colectiva a través de los ojos de una protagonista femenina isleña. Ambientada (en su mayoría) en Puerto Rico durante los años 1826-1865, la novela sigue la vida de Ana Cubillas Aragoso, una aristócrata española, que se casa con un hombre cuya familia tiene una gran hacienda en Puerto Rico. Ansiosa por las aventuras sobre las que ha leído en los diarios de su antepasado, ella y su esposo (y su hermano gemelo) se van a la colonia. La saga de un romance histórico, similar a *Lo que el viento se llevó*²⁶, retrata las luchas y los éxitos de administrar la plantación *Hacienda Los Gemelos*. Escrita principalmente desde el punto de vista de Ana, la novela presenta momentos memorables de cambios narrativos, contruidos al estilo de viñetas, escritas desde el punto de vista de otros (incluidos los indígenas taínos, los esclavos Jacobo, Yayo, Quique y Flora, y el capataz, Severo).

En el enfoque colectivo de la escritura de la vida de las mujeres (la inclusión de diferentes puntos de vista, por ejemplo), tales textos ofrecen una oportunidad para historiar las experiencias que no aparezcan en las historias oficiales²⁷. El uso de Santiago de diferentes puntos de vista en *Conquistadora* sigue una importante tradición de la literatura puertorriqueña popularizada por la exitosa colección de cuentos *Maldito Amor* (1986) de Rosario Ferré. De sus narradoras femeninas en el libro, Ferré ha escrito: “son ellas las que ponen en entredicho la voz del novelista oficial y desafían el mito de cacique héroe”²⁸. Continúa especificando cómo sus narradoras femeninas lo logran: “[...] el lenguaje mismo constituye el centro de la disputa por el poder que llevan a cabo los personajes”. Es en esta tradición en la que

(“[...] del empeoramiento de la pobreza colectiva entre las mujeres y los niños boricuas en los Estados Unidos”), el éxito comercial también ofrece oportunidades para aprovechar la visibilidad pública de las latinas de manera que validan en lugar de explotar (la traducción es mía). Sánchez González, Lisa: *Boricua Literature: A Literary History of the Puerto Rican Diaspora*. New York: New York University Press, 2001, p. 1.

²⁶ En su reseña (un extracto está impreso en el libro), *Publisher's Weekly* nota: “Santiago brings passion, color, and historical detail to this Puerto Rican *Gone With the Wind* [Santiago trae pasión, color y detalles históricos a este Puerto Rico al estilo de *Lo que el viento se llevó*]” (la traducción es mía).

²⁷ Dentin, Simon/ Dodd, Philip: «The Uses of Autobiography», *Literature and History*, 14 (1988.), p. 6.

²⁸ Ferré, Rosario: *Maldito amor, y otros cuentos*. New York: Vintage Español/Random House, 1998, p. 14.

Santiago se sitúa, una que Marisel Moreno argumenta que ha llegado a definir las narrativas posteriores a la década de 1970 de las mujeres puertorriqueñas: “[...] concealed visions, unexplored histories, silenced voices” y “[...] a critique of historiography [...]”²⁹. Estas autoras privilegian una voz femenina para sus narradoras-protagonistas cuyo compromiso con “[...] questions about the past, history, and cultural identity” subraya “their agency as historical actors [...]”³⁰, desafiando así las suposiciones tradicionales de la escritura de la vida de las mujeres. En la escritura de la vida de Santiago, Moreno identifica el deseo de participar en un proceso de recuperación histórica de “a U.S. Puerto Rican historiographic tradition”³¹. Al construir una genealogía bidireccional de memoria, la novela de Santiago responde a la llamada de Moreno por una mayor atención a “[...] the deeply intertwined relation between self and community, self-life-writing and social Memory”³².

La novela comienza en el mismo momento del primer encuentro colonial, el 19 de noviembre de 1493, como también lo recrea la metapelícula de *También la lluvia*. La recreación de la novela del desembarco de Colón está contada desde el punto de vista de los indígenas taínos. Aquí, es el lenguaje, no los ángulos de la cámara, lo que atrae al lector a su perspectiva:

They came from the sea, their battered sails and black hull menacing the indigo horizon [...]. The men who dropped from the ship were monstrous creatures with shiny carapaces on their chests, upon their heads, and around their arms and shins. They carried spears, flags, and crosses [...]. With these gifts, the *borinqueños* thought, these men encased in metal who rattled every time they moved would climb

²⁹ “[...] visiones ocultas, historias inexploradas, voces silenciadas y una crítica de la historiografía [...]” (la traducción es mía): Moreno, Marisel: *Puerto Rican Authors on the Island and the Mainland*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012, p. 92.

³⁰ “[...] preguntas sobre el pasado, la historia y la identidad cultural” subraya “su agencia como actrices históricas [...]” (la traducción es mía): Moreno (2012), *op. cit.*, pp. 100, 103.

³¹ “Una tradición historiográfica puertorriqueña-estadounidense [...]” (la traducción es mía): Moreno (2012), *op. cit.*, p. 97.

³² “[...] la relación profundamente entrelazada entre el yo y la comunidad, la escritura de la vida propia y la memoria social” (la traducción es mía).

into their enormous sailed canoe and disappear into the same horizon that had delivered them, hopefully never to return.³³

La desfamiliarización permite al lector imaginar a los soldados españoles como Santiago supone que los borinqueños se los imaginaban: grandes, descomunales, monstruosos. Desde los ojos de los borinqueños se nos ofrece una visión alternativa, de confusión, violencia, violación y esclavitud. Al hacer extraña una historia familiar, Santiago, al igual que Bollaín en *También la lluvia*, expone la historia oficial como simplemente un punto de vista, no una verdad inviolable. El distanciamiento de la desfamiliarización, tanto como efecto como afecto, mueve al lector a través del tiempo y el espacio de manera diferente, de “[...] an epistemic hierarchy that privileged western knowledge and cosmology over non-Western knowledge and cosmologies [...]”³⁴ a una cosmovisión indígena con sus propios valores epistémicos y concepciones del espacio y el tiempo.

La desfamiliarización traza un espacio-tiempo indígena de conquista, reforzado por la repetición que desafía una construcción lineal del tiempo. El penúltimo párrafo del prólogo narra el genocidio de los borinqueños:

The *borinqueños* began to die from diseases they'd never known and from infected wounds opened on their backs and arms and legs from whips they'd never experienced. They died in rebellions [...]. They died from exhaustion [...]. They died from terror [...]. They threw themselves into chasms [...]. They drowned in the sea [...]. They fled into the

³³ “Venían del mar, con las velas hechas jirones y su casco negro amenazando el añil del horizonte [...] bajaron hombres que portaban lanzas, banderas, y cruces: seres monstruosos con relucientes caparazones que les cubrían el pecho, la cabeza, los brazos y las piernas. [...] Con estos regalos, pensaban los *borinqueños*, aquellos hombres revestidos de metal que cascabeleaba a su paso subirían a su enorme canoa con velas y desaparecerían en el mismo horizonte por el que lo habían llegado entregado, para no volver jamás”: Santiago, Esmeralda: *Conquistadora*. New York: Vintage Books, 2011, pp. 1-2. Santiago, Esmeralda: *Conquistadora (edición española)*, trad. por Diego Jesús Vega. New York: Vintage Books, 2011, p. 13.

³⁴ “[...] una jerarquía epistémica que privilegió el conocimiento y la cosmología occidentales sobre el conocimiento y las cosmologías no occidentales [...]” (la traducción es mía): Grosfoguel (2011), *op. cit.*, p. 10.

mountains [...]. They died of humiliation [...]. They died in such numbers that their language began to die [...].³⁵

La repetición, en forma de anáfora y paralelismo, enfatiza la omnipresencia del genocidio y ofrece una gramática para las operaciones circulares del tiempo y la memoria, reflejando una cosmovisión indígena en la que el tiempo y el espacio se entienden como circulares, repetitivos e interconectados. Además, al introducir los movimientos no lineales del tiempo, Santiago establece que la narrativa abordará la cuestión de la historia que se repite, al igual que *También la lluvia*.

De hecho, estas primeras páginas recuerdan la escena de *También la lluvia* cuando Antón desfamilariza el jardín del hotel con su interpretación de Cristóbal Colón. La narración de Santiago crea una tensión similar en las relaciones de poder. Por un lado, ver el mundo a través de los ojos de los taínos del siglo XVI crea oportunidades para la construcción de empatía y del despertar de la conciencia. Por otro lado, ocupar la mirada de los taínos del siglo XVI imaginado para nosotros por un puertorriqueño del siglo XXI plantea cuestiones de apropiación cultural: ¿quién tiene el poder de imaginar a quién, y quién *históricamente* ha tenido el poder de imaginar a quién y cómo lo han hecho *históricamente*? Se trata de cuestiones complicadas. Si bien la novela no va tan lejos de vincular el genocidio de los pueblos indígenas con la explotación contemporánea, como en *También la lluvia*, sí nos pide que consideremos las similitudes y las diferencias entre Ana y alguien como Santiago, una puertorriqueña estadounidense del siglo XXI. ¿Cuál es la relación, a través del tiempo y el espacio, entre las latinas de hoy y sus antepasados taínos? Una pregunta fascinante que la novela finalmente desvía a favor de otra: ¿cuál es la relación, a través del tiempo y el espacio, entre las latinas de hoy y sus ancestros femeninos europeos?

Si múltiples voces y perspectivas forman parte de la *estética espacial* de un modo agonístico ambivalente de recordar, la prolepsis y la analepsis conforman una *estética temporal* del agonis-

³⁵ "Los borinqueños comenzaron a morir a causa de desconocidos y por las llagas infectadas que dejaban en sus espaldas, manos y piernas los latigazos que nunca antes habían recibido. También perdían la vida en rebeliones [...]. Y de agotamiento en las minas [...]. Y de terror [...]. Y ahogados en el mar [...]. Y devorados por los tiburones al quebrarse sus balsas cuando intentaban escapar [...]. Otros morían de humillación [...]. Y morían en tales cantidades que su lengua comenzó a desaparecer [...]": Santiago (2011), *op. cit.*, p. 3. Santiago (2011), *op. cit.* (edición española), p. 16.

mo ambivalente. Siguiendo el prólogo, la narración principal se adelanta en el tiempo a 1826, cuando Ana es una niña, soñando con aventuras lejanas. Pero el siglo XVI hace apariciones fantasmales en el siglo XIX, creando una narrativa con una textura temporal, enfrentando la agencia individual contra la determinación biológica. La pasión por los viajes de Ana se enmarca como una herencia ancestral: "Ana was a descendant of one of the first men to sail with the Grand Admiral of the Ocean Sea himself, don Cristóbal Colón"³⁶. Y por la familia de su padre, Ana está relacionada con tres hombres que estuvieron entre los primeros conquistadores, incluido un don Agustín, el único antepasado que sobrevivió a sus aventuras y regresó a España. Pero Ana no es una descendiente ordinaria. Desde el momento de su nacimiento, la narración sugiere que de alguna manera Ana tiene una mayor afinidad con estos antepasados lejanos que incluso sus propios padres:

If Jesusa hadn't suffered for twenty-nine hours to deliver her into the world, she wouldn't have claimed the small-boned, black-haired, black-eyed girl who looked like no one but the portrait of don Agustín dominating the gallery.³⁷

La descripción de su aspecto físico presagia su obsesión futura con sus parientes conquistadores. Exiliada a la finca de su abuelo durante los meses de verano, Ana descubre un cofre que contiene las cartas y diarios de Hernán Cubillas Cienfuegos, otro antepasado conquistador. Cautivada con este aspecto de su herencia, Ana "[...] spent hours reading his accounts, studying his drawings, trying to imagine what it was like for a pale, blue-eyed Spaniard to encounter the brown, black-eyed natives of the New World [...]"³⁸. La imagería fenotípica de estos prime-

³⁶ "Ana era descendiente de uno de los primeros hombres que navegaron con Cristóbal Colón, el Gran Almirante de la Mar Océana": Santiago (2011), *op. cit.*, p. 9. Santiago (2011), *op. cit. (edición española)*, p. 21.

³⁷ "Si Jesusa no la hubiera traído al mundo luego de veintinueve horas de sufrimiento, no habría reconocido como suya a aquella criatura pequeña, de ojos negros y cabellos del mismo color, que no se parecía a nadie más que al retrato de don Agustín que presidía la galería": Santiago (2011), *op. cit.*, p. 10. Santiago (2011), *op. cit. (edición española)*, p. 22.

³⁸ "[...] dedicara incontables horas a leer sus relatos, a estudiar sus dibujos, tratando de descifrar los sentimientos de un español pálido y de ojos azules al encontrarse por primera vez con los nativos de ojos negros y piel marrón del Nuevo Mundo [...]" Santiago (2011), *op. cit.*, p. 16; Santiago (2011), *op. cit. (edición española)*, p. 29.

ros pasajes vincula a Ana con el pasado lejano de don Agustín de ojos negros y también presagia su conexión con sus futuros descendientes. Las imágenes contrastantes entre el “español pálido y de ojos azules” y el cabello y los ojos negros de Ana no se pueden comprender fuera del contexto de las jerarquías de diferencia racial que el colonialismo trae al Nuevo Mundo³⁹. La diferencia que Ana ya reconoce de niña hace gestos hacia la lógica racial del mestizaje, que sigue estructurando la vida social en América Latina y el Caribe como parte de la colonialidad del poder, particularmente en las narrativas nacionales caribeñas de un mestizaje interiorizado que privilegia ser mestizo sobre mulato, silenciando y oscureciendo la negritud y/o indigeneidad⁴⁰.

El colapso del espacio y el tiempo en un palimpsesto textual se encarna “sinecdóquicamente” en la mano fantasmal de don Hernán: “[Ana] felt don Hernán’s hand reaching across the centuries toward her”⁴¹. Los complejos entrelazamientos de tiempo y espacio, que la imagen invoca, incluyen: el pasado del siglo XVI de España; el pasado como genealogía familiar; el presente narrativo del siglo XIX; el momento actual de la publicación del libro en 2011; y el momento presente del lector. El pasaje hace un gesto hacia el destino de Ana en Puerto Rico, sus descendientes y generaciones de futuros lectores. En esta habitación oscura en la España del siglo XIX otros lugares están escondidos: la España de los antepasados de Ana; Puerto Rico como colonia española; Puerto Rico como territorio estadounidense; y los puertorriqueños mestizos de la diáspora estadounidense, a la que pertenece Santiago.

Luego en la novela Santiago invoca prolepsis y analepsis simultáneamente, cuando Ana es adulta. Si la fascinación infantil de Ana por sus antepasados la coloca como sujeta a las operaciones del pasado, presente y futuro, como adulta, Ana ya no es el sujeto pasivo de la historia, atrapada en las garras fantasmales de sus antepasados; ella es activamente consciente de cómo su presente está incrustado en historias más largas y grandes:

³⁹ P. ej. Anzaldúa (2012), Castillo (1994), Lugones (2007, 2010).

⁴⁰ Para la elaboración de mulataje vs. mestizaje: véase Buscaglia-Salgado (2003) y Martínez-San Miguel (2014).

⁴¹ “[...] sentía que la mano de don Hernán se abría paso hacia ella a través de los tiempos”: Santiago (2011), *op. cit.*, p. 18. Santiago (2011), *op. cit.* (edición española), p. 30.

History was both personal and universal, and Ana was conscious that it swirled inexorably whether people paid attention to it or not. [...] She envisioned someone standing in the same spot a century after herself wondering who else had stepped upon that ground, seen that tree, the pond, the stone shaped like a pyramid. Had her conquistador ancestors asked these questions so long ago when they stood on this land, so foreign, so far from Spain?⁴²

Al examinar su éxito ambivalente como patrona, se ve a sí misma como una agente activa de la historia, creando en su momento presente el pasado que el futuro contemplará al mismo tiempo que encarna el futuro especulativo de sus predecesores. Antes de llegar a Puerto Rico, la concepción de Ana de un pasado colectivo se limitaba a ambición personal como herencia, transmitida a ella de una larga línea de conquistadores. Sin embargo, cuanto más tiempo pasa en la isla, más consciente se vuelve de su complicidad individual en las operaciones de la historia, así como de su sentido del papel del individuo en la creación de la historia colectiva. Esta historia que es “a la vez personal como universal”, “se arremolina” no en una progresión lineal desde entonces hasta ahora, allá hasta aquí, sino a través de una red espaciotemporal más compleja donde el individuo es ambivalentemente sujeto y agente, individual y colectivo, víctima y perpetrador. Lo que los pasajes claramente eluden es cualquier autoconciencia por parte de Ana de su complicidad en la violencia colonial. Tal vez es demasiado pedir a un protagonista del siglo XIX, pero ¿es demasiado pedir a Santiago?

Como parte de un agonismo ambivalente, las relaciones ancestrales, fenotípicas e imaginativas de Ana con sus antepasados conquistadores la convierten en una figura perpetradora. Por un lado, como mujer en la España del siglo XIX, Ana está limitada por las expectativas de género y contra las que ella se rebeló. Rechaza la vida “enclaustrada” de la feminidad aristocrática, lee, se identifica con sus aventureros antepasados mas-

⁴² “La historia era a la vez personal y universal, y Ana estaba consciente de que se seguiría adelante como un torbellino inexorable [...]. Se imaginaba a una persona de pie en el mismo sitio un siglo después que ella hubiese desaparecido, preguntándose quién habría pisado aquella tierra, quién habría visto ese árbol, ese estanque, la piedra con forma pirámide. ¿Se habrían formulado esas mismas preguntas sus antepasados conquistadores en aquellos tiempos cuando llegaron a esta tierra, tan extranjera, tan lejos de España?”: Santiago (2011), *op. cit.*, p. 164. Santiago (2011), *op. cit.* (edición española), p. 207.

culinos, y sus primeros encuentros sexuales ocurren con su mejor amiga, Elena⁴³. Siendo generosos, podríamos describir su caracterización como poco convencional, una aspirante a rebelde de género que negocia su agencia lo mejor que pueda. Pero, por supuesto, ella sigue siendo española; todavía es rica; todavía se convierte en una “terrateniente” colonial (la ley española/colonial prohibía a las mujeres poseer tierras, pero todos en la novela reconocen a Ana como la verdadera jefa); todavía se convierte en una dueña de esclavos; todavía golpea a sus esclavos y ordena su castigo público (se siente mal por eso, pero lo hace). Sin duda, es una perpetradora de la violencia colonial. Pero ¿es ella sólo la versión “femenina” de sus antepasados? Si Santiago sugiere la historia como repetición con una diferencia, ¿qué diferencia hace la diferencia? ¿Qué significa la “a” final en “conquistadora”?

En la “a” de conquistadora, la novela de Santiago ofrece una versión centrada en la mujer del pasado colonial e intenta recuperar las historias perdidas de las mujeres coloniales que no tuvieron acceso a la autorrepresentación. Aunque tal vez deseemos que Ana hubiera tomado decisiones diferentes, se hubiera rebelado con más fuerza contra las injusticias de sus mundos, son las ambivalencias de Ana las que subrayan el papel incierto de aquellas mujeres que encarnaron el privilegio racial y de clase, pero soportaron las restricciones del patriarcado.

En la novela, los movimientos a través del espacio y el tiempo que implican a España, África y el Caribe de pasado lejano, pasado cercano, presente y futuro, lanzan un agonismo ambivalente que recuerda lo que Yomaira Figueroa-Vásquez llama “cartografías críticas de racialización” tanto por lo que el texto oscurece como por lo que alude. Como cartografía relacional, “critical cartographies of racialization for Afro-diasporic and exilic peoples outlines the unfixed racial and ethnic ontological and phenomenological experiences that emerge when moving

⁴³ “Era más feliz en los jardines, campos y huertos de la hacienda que en los salones entarimados [...]. Aunque era una niña enclaustrada y atrapada en las expectativas impuestas por la sociedad, se identificaba con la audacidad de los conquistadores [...]”: Santiago (2011), *op. cit.*, pp. 15, 17. Santiago (2011), *op. cit. (edición española)*, pp. 28, 30. En el capítulo «El Primer Amor», Santiago describe las primeras experiencias sexuales de Ana (con su mejor amiga, Elena): “They explored each other with furtive, fluttery fingers, hot mouths on cool flesh, wet tongues in salty crevices. So much sensation left her weak” [“Las dos jóvenes se exploraron mutuamente con dedos furtivos y temblorosos, bocas ardientes en carne trémula, lenguas húmedas en salinos intersticios”]: Santiago (2011), *op. cit.*, p. 18. Santiago (2011), *op. cit. (edición española)*, p. 31.

across spatial and temporal locales”⁴⁴. La atención a las cartografías críticas de la racialización en la novela de Santiago ofrece un sitio teórico para cuestionar y complicar la genealogía latina de la novela. ¿Por qué una novela que comienza con un punto de vista indígena e incluye las voces de los africanos de la diáspora en Puerto Rico finalmente utiliza la España del siglo XVI como el prisma a través del cual Ana y sus descendientes son imaginados?

Es útil echar un vistazo a cómo Santiago incluye una presencia “afroatlántica”⁴⁵ en su novela a través de la estética de un agonismo ambivalente. El capítulo «A Song for Mother Earth»⁴⁶, narra la historia de Flora, la esclava personal de Ana a través de una voz limitada en tercera persona que, sin embargo, nos lleva profundamente a la mente de Flora. Flora relata sus primeros años de vida en el Congo, su captura por esclavistas portugueses, siendo subastada y vendida a varios esclavistas coloniales hasta su llegada a la *Hacienda Los Gemelos*. A través de la desfamiliarización y la yuxtaposición, Santiago ofrece la ceremonia de *elima*⁴⁷ de Flora con su pueblo Mbuti como un contrapunto a su bautismo cristiano. Ambos son rituales sagrados que marcan transiciones significativas en la vida de una persona, los recuerdos felices de Flora de la ceremonia de *elima* contrastan con los de su bautismo. Flora recuerda su bautismo cristiano: “A man wearing black robes wet her head and made strange signs around her forehead and lips and said her name was now Flora [...]”⁴⁸. Pero Flora recuerda: “Among her people, she was named Balekimito. When she was blessed with the blood, her clanswomen and friends celebrated Balekimito’s first

⁴⁴ “[...] cartografías críticas de racialización para pueblos afrodiáspóricos y exílicos esbozan las experiencias ontológicas fenomenológicas raciales y étnicas no fijadas que surgen al moverse a través de lugares espaciales y temporales” (la traducción es mía): Figueroa-Vásquez, Yomaira C: *Decolonizing Diasporas: Radical Mappings of Afro-Atlantic Literature*. Evanston: Northwestern University Press, 2020, p. 9.

⁴⁵ Figueroa-Vásquez utiliza el término *afroatlántico* para “señalar o reclamar afrodescendencia o afrodescendiente”, así como para nombrar las formas de racialización y dominación expresadas a través de la anti-negritud (la traducción es mía): Figueroa-Vásquez (2020), *op. cit.*, pp. 3-4.

⁴⁶ “Un Canto a la Madre Bosque”.

⁴⁷ Una celebración del primer período menstrual de las jóvenes en la cultura Mbuti.

⁴⁸ “Un hombre de bata negra le mojó la cabeza y le hizo señales raras en la frente y los labios y le dijo que a partir de ese momento su nombre sería Flora”: Santiago (2011), *op. cit.*, p. 97. Santiago (2011), *op. cit.* (edición española), p. 126.

menstrual period in the *elima* ceremony”⁴⁹. El pasaje continúa describiendo la construcción de la casita *elima* y los consejos que las mujeres jóvenes recibieron de las mujeres mayores durante el ritual. “The days in the *elima* house”, recuerda, “were the happiest time in Balekimito’s life”⁵⁰. Mientras Flora recuerda su solitario y extraño bautismo cristiano con un tono de desapego y pasividad reforzado por la desfamiliarización —fue algo incomprensible lo que le sucedió— la celebración de *elima* fue una de felicidad y alegría comunal. También es importante que Flora recuerde su nombre original. El acto de recordar su nombre Mbuti preserva una cierta, si no agencia, al menos alguna medida de resistencia interna. Aunque tiene poco control sobre su vida física cuando se convierte en esclava, sus recuerdos representan un rico mundo interior de memoria e individualidad.

De hecho, los recuerdos de Flora muestran cómo la escritura de la vida de ella se desarrolla a través de una organización espaciotemporal diferente a la de Ana. El matrimonio heterosexual, cristiano y la ceremonia *elima* marcan (o legitiman) la sexualidad de las mujeres, sin embargo, las formas en que estructuran la vida de las mujeres son profundamente diferentes. Para Ana, es su matrimonio con Ramón lo que marca su paso de niña a mujer, después de lo cual se espera que habite un mundo cada vez más pequeño de hogar y familia. El matrimonio es tanto un final como un comienzo. En contraste, la ceremonia *elima* celebra la entrada de una niña en una comunidad de mujeres y no la transferencia de la responsabilidad patriarcal del padre al esposo. A través de la ceremonia, las niñas son bienvenidas a un mundo de mujeres cada vez más grande. Sus mundos se expanden. Al privilegiar la primera menstruación de una niña entre las mujeres de su clan sobre su matrimonio, la ceremonia *elima* también ofrece una visión alternativa del desarrollo humano y el paso del tiempo, una que es más comunitaria que individual y en la que la sexualidad de una mujer es una ocasión para la celebración y no algo que debe ser contenido lo antes posible a través del matrimonio con un hombre. Por sí mismo, las memorias de Flora no son suficientes para hablar de “resistencia”, debido a las otras formas en que la vida de Flora en la plantación está tan completamente dictada por la

⁴⁹ “Su gente la llamaba Balekimito. Cuando fue bendecida con la primera sangre, las mujeres de su tribu y otros amigos celebraron su primer período menstrual con una ceremonia conocida como *elima*”: Santiago (2011), *op. cit.*, p. 96. Santiago (2011), *op. cit. (edición española)*, p. 125.

⁵⁰ “Aquellos días en la casa de la *elima* habían sido los más felices en la vida de Balekimito” (*ibid.*).

violencia del proyecto colonial, pero ofrece una visión activa y alternativa de la vida fuera del colonialismo.

Vale la pena enfatizar que Santiago comienza la historia de Flora en el tiempo y lugar *antes* de su vida como esclava. En lugar de colapsar la vida esclava en una narrativa estática de victimismo, la novela evita un modo cosmopolita de memoria por un modo transnacional y transtemporal que ofrece un agnismo ambivalente. La vida de Flora no comenzó cuando se convirtió en esclava, pero tampoco terminó. En última instancia, la novela posiciona a Flora ambivalentemente como *en su mayoría* sujeto-víctima de la historia (y la narrativa). La inclusión de su perspectiva, aunque lírica y rica, no puede competir cuando Ana ocupa tanto espacio narrativo.

Si «Una canción para la Madre Tierra» ofrece la posibilidad de múltiples perspectivas sobre la historia puertorriqueña que complican la historia oficial y el pasado de la perspectiva de Ana (como perpetradora), es, sin embargo, válido y valioso considerar las limitaciones de apropiarse de la voz de una mujer esclavizada por un escritor mestizo del siglo XXI. Es importante porque las voces de las personas esclavizadas, particularmente de las mujeres del Caribe, no están en los archivos históricos. O están, pero en fragmentos, incompletas, o a través de las perspectivas de otros. Como Marisa J. Fuentes escribe en *Dispossessed Lives: Enslaved Women, Violence, and the Archive*, tenemos poco registro histórico de voces de mujeres esclavizadas que no fue proporcionada por los esclavistas coloniales blancos (hombres y mujeres) y que no ha sido reconstruido y analizado a través de metodologías limitantes de la supremacía blanca o el deseo de recuperar lo que puede ser irrecuperable⁵¹. El trabajo de Fuentes nos pide que consideremos cómo los intereses de los esclavistas afectan la forma en que documentan su mundo y, a su vez, cómo estos mismos documentos resultan en silencios históricos persistentes⁵². Por supuesto, Santiago está escribiendo *una novela* y participando en actos de imaginación, un proyecto diferente y un tipo de documento diferente a los que Fuentes considera. Sin embargo, la cuestión de la posicionalidad de Santiago con respecto a las voces de las mujeres esclavizadas ofrece una entrada productiva a una conversación interesante. Podríamos preguntarnos: ¿replica la novela de Santiago formas de violencia coloniales y racistas contra la mujer

⁵¹ Fuentes, Marisa J.: *Dispossessed Lives: Enslaved Women, Violence, and the Archive*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016.

⁵² *Ibid.*

en su narración? ¿Que significa la presencia de breves momentos de voces indígenas y africanas en una novela tan completamente dominada por la voz de un esclavista blanco? ¿Cuándo, dónde y cómo las relaciones de poder desiguales, tanto históricas como actuales, nos piden que reconsideremos quién y qué puede imaginar un artista en su arte? Estas preguntas se descubren mejor a través de la atención del agonismo ambivalente a la multiplicidad, el conflicto y el contexto.

CONCLUSIÓN

También la lluvia y *Conquistadora* se propusieron criticar la historia oficial del colonialismo y sus iteraciones modernas, alentándonos a revisar cómo imaginamos el pasado, como individuos y como colectivo. Modelando un agonismo ambivalente en narrativas de memoria colectiva e individual, ambos textos usan diferentes puntos de vista para exponer la construcción de las narrativas históricas. Al hacerlo, ambos textos muestran el pasado colonial como transnacional y transtemporal, utilizando la estética para exigir, como argumenta el historiador literario chicano Luis Mendoza, que las narrativas históricas sobre el pasado, tanto reales como ficticias, exigen una atención a “[...] how style, purpose, and context function to facilitate and/or constrain our understanding of the past”⁵³. La estética del agonismo ambivalente en cada texto nos invita a cuestionar lo que constituye la verdad histórica y exponer la construcción del texto narrativo histórico. Permiten momentos de desestabilización narrativa donde el deslizamiento entre lo real y lo fabricado revela cómo opera el poder a través del privilegio racial y de género para controlar la memoria colectiva. Irónicamente, sin embargo, estos mismos mecanismos también pueden ser devueltos a los propios textos, revelando cómo ambos replican y realizan ciertos aspectos de la colonialidad del poder⁵⁴.

Como perpetradores ambivalentes de la violencia neocolonial y colonial, Costa y Ana están destinados a encarnar un modo agonístico de recordar. Por un lado, están bien posicionados para emprender el tipo de trabajo de memoria complejo

⁵³ “[...] cómo funcionan el estilo, la finalidad y el contexto para facilitar o limitar nuestra comprensión del pasado [...]” (la traducción es mía): Mendoza, Luis: *Historia: The Literary Making of Chicano and Chicana History*. College Station: University of Texas A&M Press, 2001, p. 15.

⁵⁴ Se refiere a Pérez y Lugones para su teorización de la potencia descolonizadora de las contra-narrativas.

defendido por el agonismo. Son “[...] figure[s] around through which the work of cultural memory can be conducted, and by which transcultural, comparative work might take place —a node around which productive tensions and asymmetries between the remembrances of past events can be generated”⁵⁵. Es incómodamente irónico, sin embargo, que los dos textos emprendan una crítica del colonialismo español y sus legados a través de singulares y simpáticos protagonistas españoles. El escarmiento de empatía de Costa tiene un costo, al igual que la elección de poner a una aristócrata española en el centro de la novela sobre el pasado colonial de Puerto Rico.

La desestabilización de las narrativas oficiales y nacionales podría crear una oportunidad descolonizadora para las narrativas de abajo hacia arriba, pero, desafortunadamente, Bollaín y Santiago recurren a estructuras narrativas sentimentales que refuerzan la centralidad de su protagonista español mientras dejan de lado otras voces. El gesto al final de *También la lluvia* inscribe a Costa como un agente de cambio, pero un cambio individual que comienza desde dentro y, por lo tanto, se basa en la narrativa de la redención. La comunidad indígena de Bolivia paga el precio del cambio de Costa, literalmente y figurativamente. *Conquistadora* figura al individuo femenino como agente de cambio histórico que llega a representar una historia colectiva y transnacional de las mujeres, aunque sólo se enfrenta superficial y tangencialmente a la realidad racial del afroatlántico para las mujeres caribeñas y latinas. Además, las mismas cualidades que hacen compleja a Ana la envuelven en un melodrama de plantación-telenovela que diluye el potencial transformador de la novela.

A pesar y debido a sus deficiencias, los dos proyectos demuestran el potencial de un agonismo ambivalente como modo de recordar. La estética del agonismo ambivalente ofrece oportunidades para dar cuenta de múltiples voces, incluidos perpetradores y testigos externos, la intersección de la memoria personal y colectiva como parte de las estructuras narrativas multidimensionales que fomentan la estratificación sobre la lineali-

⁵⁵ “[...] figuras a través de las que se puede llevar a cabo el trabajo de la memoria cultural y mediante las cuales puede tener lugar un trabajo transcultural y comparativo, un nodo en torno al cual se pueden generar tensiones productivas y asimetrías entre los recuerdos de eventos pasados [...]” (la traducción es mía): Crownshaw, Richard: «Perpetrator Fictions and Transcultural Memory», *Parallax*, XVII, 4 (2011), p. 75, doi: 10.1080/13534645.2011.605582 (consultado 15-I-2021).

dad para criticar el pasado como privilegio, un espacio y tiempo moldeados y mantenidos por aquellos con poder.

EPÍGRAFE

Sabe bisabuela, *I just barely thought about you tonight*
For the first time considered I might be related to you
Because we mestiza *cafecitas* con high cheekbones believe
We're almost ninety-nine percent Indian
And we may be ninety-nine percent right

(De «Preguntas y frases para una bisabuela española»
de Teresa Paloma Acosta⁵⁶)

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Teresa Paloma: *Nile and other poems*. Austin: Red Salmon Press, 2007.
- Acosta Cruz, María: *Latinidad: Puerto Rican Culture and the Fictions of Independence*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2014.
- Anzaldúa, Gloria: *Borderlands/ La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute, 2012, 4ª ed.
- Arias, Papá Noel: «Reconstituting the Archive: The Ancient Indigenous World», en: Rodríguez, Ileana/ Szurmuk, Mónica (eds.): *Cambridge History of Latin American Women's Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, pp. 11-37.
- Bollain, Iciar (dir.): *También la lluvia*. Madrid: Morena Films. 2010.
- Bull, Anna Cento/ Lauge Hansen, Hans: «On Agonistic Memory», *Memory Studies*, IX, 4 (2016), pp. 390-404 (consultado 15-I-2022).
- Buscaglia-Salgado, José F: *Undoing Empire: Race And Nation In The Mulatto Caribbean*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2003.
- Castillo, Ana: *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1994.
- Cazdyn, Eric/ Szeman, Imre: *After Globalization*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012.

⁵⁶ “[...] apenas pensé en ti esta noche / Por primera vez consideré que podría ser pariente tuya / Porque las mestizas *cafecitas* con pómulos altos creemos / Que somos casi el noventa y nueve por ciento indias / Y puede que tengamos un noventa y nueve por ciento de razón” (la traducción es mía).

- Crownshaw, Richard: «Perpetrator Fictions and Transcultural Memory», *Parallax*, XVII, 4 (2011), pp. 75-89.
- Dentin, Simon/ Philip Dodd: «The Uses of Autobiography», *Literature and History*, 14 (1988.), pp. 4-22.
- Ferré, Rosario: *Maldito amor, y otros cuentos*. New York: Vintage Español/ Random House, 1998.
- Figueroa-Vásquez, Yomaira C: *Decolonizing Diasporas: Radical Mappings of Afro-Atlantic Literature*. Evanston: Northwestern University Press, 2020.
- Fuentes, Marisa J: *Dispossessed Lives: Enslaved Women, Violence, and the Archive*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2016.
- Grosfoguel, Ramón: «Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality», *Transmodernity: A Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, I, 1 (2011), <https://escholarship.org/uc/item/21k6t3fq> (consultado 20-II-2022).
- Levy, Daniel/ Sznajder, Nathan: «Memories of Europe: Cosmopolitanism and Its Others» en: Rumford, Chris (ed.): *Cosmopolitanism and Europe*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007, pp. 158-177.
- Lugones, María: «Heterosexualism and the Colonial/ Modern Gender System», *Hipatia*, XXII, 1 (2007), pp. 186-209.
- «Toward a Decolonial Feminism», *Hipatia*, XXV, 44 (2010), pp. 742-759.
- «The Coloniality of Gender», en: Harcourt, Wendy (ed.): *The Palgrave Handbook of Gender and Development Critical Engagements in Feminist Theory and Practice*. London: Palgrave Macmillan Reino Unido, 2016, pp. 13-33.
- Luna, Ilana Dann: «También la lluvia: Of Co-productions and Re-Encounters, a Re-Vision of the Colonial», en: Estrada, Oswaldo/ Nogar, Anna María (eds.): *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico: Literary and Cultural Inquiries*. Tucson: University of Arizona Press, 2014, pp. 190-210.
- Martínez-San Miguel, Yolanda: *Coloniality of Diasporas: Rethinking Intra-Colonial Migrations in a Pan-Caribbean Context*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Mendoza, Luis: *Historia: The Literary Making of Chicano and Chicana History*. College Station: University of Texas A&M Press, 2001.
- Moreno, Alfredo: «También la lluvia: América redescubre el Viejo Mundo», *Diario Aragonés*, 19-I-2011, www.diarioaragones.com (consultado 16-III-2022).

- Moreno, Marisel: *Puerto Rican Authors on the Island and the Mainland*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012.
- Paszkievicz, Katarzyna: «Del cine épico al cine social: el universo metafílmico en *También la lluvia* (2010) de Icíar Bollain», *Lectora*, 18, 15 (2012), pp. 227-240.
- Prádonos, Luis: «Iluminando el lado oscuro de la modernidad occidental: colonialismo, neocolonialismo y metalepsis en *También la lluvia* de Icíar Bollain», *Confluencia*, XXX, 1 (otoño 2014), pp. 87-100.
- Quijano, Aníbal: «Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America», *Nepantla: Views from the South*, I, 3 (2000), pp. 533-580.
- Sánchez González, Lisa: *Boricua Literature: A Literary History of the Puerto Rican Diaspora*. New York: New York University Press, 2001.
- Santiago, Esmeralda: *Conquistadora*. New York: Vintage Books, 2011.
- *Conquistadora (edición española)*, trad. por Diego Jesús Vega. New York: Vintage Books, 2011.
- *When I Was Puerto Rican*. New York: Addison-Wesley, 1994.
- Seed, Patricia: «How Globalization Invented Indians in the Caribbean», en: Sansavior, Eva/ Scholar, Richard (eds.): *Caribbean Globalizations, 1492 to the Present Day*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015, pp. 58-82.
- Solórzano, Daniel G./ Yosso, Tara J.: «Critical Race Methodology: Counter-Storytelling as an Analytical Framework for Education Research», *Qualitative Inquiry*, VIII, 1 (2002), pp. 23-44.
- Walsh, David: «*Even the Rain* and the need for dealing with complexity», *Socialist Website*, 1-X-2010, www.wsws.org (consultado 16-III-2022).

El espacio transfronterizo en *Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez M.

Francisco A. Lomelí

University of California, Santa Barbara
USA

Resumen: Este estudio pretende analizar la novela *Peregrinos de Aztlán* (originalmente de 1974) del autor chicano Miguel Méndez M. con respecto a la presencia del espacio transfronterizo: su contexto, su definición, sus descripciones y sus muchas manifestaciones en el texto mismo. Primero se dan datos sobre la naturaleza de la frontera entre México y EE. UU. con el propósito de dar un cuadro geográfico y así mostrar su unicidad. En el proceso, se discuten las semejanzas que tiene con ciertas obras clásicas mexicanas (*Los de abajo* de Mariano Azuela, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, y *La región más transparente* como *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes) y con la novela del dictador *El Señor Presidente* del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, para explicar el proyecto literario de *Peregrinos de Aztlán* situado en un espacio transfronterizo. Aquí se explica la visión que tiene este autor chicano y los muchos personajes que ocupan ese espacio en que luchan no sólo por la supervivencia sino también por la validación y autorrealización. Como respuesta a sus variados desafíos, la novela propone que la única alternativa viable es inspirarse en la mitología de Aztlán como lugar al que los personajes pueden llamar suyo.

Palabras clave: Frontera, espacio transfronterizo, mito, Aztlán, intertextualidad, palimpsesto, enajenación.

The Transborder Space in *Pilgrims of Aztlán* by Miguel Méndez M.

Abstract: This study aims to analyze the novel *Pilgrims of Aztlán* (originally from 1974) by the Chicano author Miguel Méndez M. with respect to the presence of the transborder space: its context, its definition, its descriptions and its many manifestations within the text. First, data is provided regarding the nature of the border between Mexico and the United States with the objective of offering a geographical location by demonstrating its uniqueness. In the process, its similarities are discussed in relation to certain classical Mexican works (*Los de abajo* by Mariano Azuela, *Pedro Páramo* by Juan Rulfo, and *La región más transparente* as well as *La muerte de Artemio Cruz* by Carlos Fuentes) and with the dictator's novel *El Señor Presidente* by Guatemalan author Miguel Ángel Asturias, in order to establish the literary project of *Peregrinos de Aztlán* within the transborder space. The Chicano writer's vision is explained along with the many characters who occupy a space in which they have to struggle not only for their survival but also for their validation and self-realization. As a response to such

varied challenges, the novel proposes that the only viable alternative is to be inspired by the myth of Aztlán as a place that the characters can call their own.

Keywords: Border, transborder, myth, Aztlán, intertextuality, palimpsest, alienation.

Una vista somera puede llevar al lector neófito situar a la literatura chicana entre la literatura norteamericana y la mexicana, pero sin duda el panorama es mucho más complicado aunque comparte elementos de ambas. Tal perspectiva suele ignorar el hecho de que ya hace tiempo que posee su propia autonomía e identidad en términos de su producción literaria, sea ella en inglés, español, bilingüe o *spanglish* —o una combinación de todos—¹. Es innegable que muchas de sus obras y autores cultivan narraciones de índole fronteriza o transfronteriza, ya que México y Estados Unidos comparten una larga franja geográfica de unos 3.000 kilómetros donde existen manifestaciones culturales mediante múltiples puntos de contacto en términos de conflicto, compenetración, transgresiones, hibridez cultural, identidad vs. nación, homogeneización vs. heterogeneidad, negociaciones comerciales y préstamos lingüísticos², incluyendo el esparcido uso del *spanglish* y lo que podría denominarse una bicosmovisión. Para el crítico mexicano Luis Arturo Ramos, “los dos países ni se unen ni se separan, se rebasan simplemente”³, mientras que Luis Leal propone que la literatura fronteriza se caracteriza a través de la “imagen literaria bicultural”⁴. Como sea, hay quienes consideran tal zona como producto de la rete-

¹ Véase la entrevista de Justo S. Alarcón, «Entrevista con Miguel Méndez M.» donde Méndez señala: “La literatura chicana se significará grandemente, tanto en inglés como en español. No tendremos de ninguna manera que rivalizar los que escribimos en uno u otro idioma. Vamos a decir que nuestra literatura nace de varios idiomas, pero que nace de un solo corazón”, *La Palabra*, III, 1-2 (primavera 1981), pp. 3-17.

² Paul Ganster y David E. Lorey (2008: xvii-xviii) plantean la frontera como un caso paradigmático del desarrollo fronterizo global, señalando tanto sus aspectos arbitrarios como su diversidad. Allí citan a Oscar Martínez, un especialista en el tema, que se refiere a una serie de configuraciones, como una manifestación de una zona fronteriza “enajenada”, “interdependiente”, “coexistente” e “integrada”.

³ Ramos, Luis Arturo: *Crónicas desde el país vecino*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998, p. 11.

⁴ Leal, Luis: «La imagen literaria chicana», *Xalmán (Alma Chicana de Aztlán)*, II, 1 (primavera 1978), pp. 3-9.

ritorialización, convirtiéndose casi en una cultura propia —una tercera cultura— de unos 30 millones de habitantes que ocupan los dos lados de la línea divisoria oficial. De allí surgen términos conceptuales como “Améxica” por *Time Magazine*, “Mexamérica” por Carlos Fuentes, “New World Border”⁵ por Guillermo Gómez-Peña, “Moving Tortilla Curtain” por Oscar Martínez, Ellwyn Stoddard y Miguel Martínez Lasso, “Lamex” por Alejandro Morales y “Aztlán” por Alurista⁶.

Dicho trasfondo se aplica al escritor fronterizo por excelencia, Miguel Méndez M. (chicano y sonoreño de origen yaqui), en varias de sus obras pero en particular en su poema épico *Los criaderos humanos y Sahuaros* (1975), su novela *El circo que se perdió en el desierto de Sonora* (2002) y sobre todo en *Peregrinos de Aztlán* (1974)⁷ donde desarrolla con gran maestría y sutileza una noción única y singular sobre la zona fronteriza: ese espacio que a veces figura como limbo o purgatorio, o como una especie de fin del mundo que reta cualquier definición monolítica de nacionalidad. La crítica mexicana, por ejemplo, suele referirse a la producción literaria de este espacio transfronterizo con las mismas palabras que describen el ambiente inhóspito del desierto: la aridez infinita, los arenales mermados, la escasez de vegetación, la incapacidad de regeneración, los páramos desérticos, el telurismo seco como sinónimo de sus habitantes⁸, la tie-

⁵ Obviamente es un juego de palabras entre *border* y *order*.

⁶ El primero aparece en un número especial «Welcome to Amexica: THE BORDER Is Vanishing Before Our Very Eyes, Creating a New World for All of Us» de *Time Magazine* (11-VI-2001); el término propuesto por Fuentes figura en *Los Angeles Times* (23-V-1999) y *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos* (1995); Gómez-Peña explora su concepto en *The New World Border: Prophecies, Poems & Loqueras for the End of the Century* (1996); Martínez con Ellwyn Stoddard y Miguel Martínez Lasso designan tal idea en *El Paso-Ciudad Juárez Relations and the “Tortilla Curtain”: A Study of Local Adaptation to Federal Border Policies* (1979), Morales introduce su concepto en la novela *Waiting to Happen* (2001); y el poeta Alurista primero retoma el mito azteca en *Florilago en Aztlán* (1971) para referirse al territorio del suroeste norteamericano.

⁷ La obra fue publicada originalmente por Editorial Peregrinos en Tucson, Arizona, en 1974, pero usamos la edición de Bilingual Press de 1991 para la paginación correspondiente. Se destaca por sus giros barrocos que fueron innovadores y sorprendentes en la literatura chicana en la época de su publicación. También puede afirmarse que Méndez intentó crear una novela chicana paralela a *Los de abajo*.

⁸ Esto es notable con respecto al grupo indígena yaqui —que ocupa un territorio del noroeste mexicano como la parte sur del estado de Arizona— que ha sido percibido como grupo mal comprendido que se capta aquí como guerrero mítico o paria regional. Tal visión la explico más en «Una presencia irreprimible

rra del cacto que se vuelve más que una metáfora, y la expresión opacada o raras veces exteriorizada. Es decir, la expresión literaria transfronteriza ha tenido sus detractores como sus ningunoes —en EE. UU. pero en particular en México—, pero incluso así ha logrado manifestarse con la perseverancia de los succulentos que la caracterizan. Dicho de otra manera, la literatura chicana ha permitido que la zona transfronteriza juegue un papel protagónico que pocas veces se ve en las literaturas mexicana y norteamericana.

Peregrinos de Aztlán abarca con bastante fidelidad este cuadro ambiental de soterradas voces y personajes ambulantes que marchan como almas en pena. A la vez nos topamos con una frontera difusa caracterizada por demarcaciones geográficas ambiguas porque no siempre sabemos si los personajes están en un lado de la frontera o del otro. Aunque la novela de Méndez originalmente provocó una inaudita sensación como narración totalizadora compuesta de distintos hilos narrativos, de inmediato hizo pensar en algunas obras claves del Boom latinoamericano. Extrañó aún más cuando los lectores se enteraron de que Méndez, un auténtico autodidacta con educación de primaria, venía del sector obrero, habiendo surgido de campos algodonales, de la construcción y del trabajo de albañil. Además, su novela tiene ecos intertextuales con algunas novelas de renombre, como la amplia galería de personajes en *La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, la perspectiva popular de *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela, y destellos existenciales de *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. En todas encontramos una gran cantidad de personajes casi anónimos que se contrastan y chocan en busca de alguna noción de la justicia o por lo menos una validación personal. La frontera de Méndez, entonces, resulta ser netamente paradójica donde los personajes viven una dialéctica fundamental: en ella se muere o se descubre.

Méndez en parte se inspira en estas obras, estableciendo unos nexos intertextuales y temáticos obvios, pero a la vez propone crear una novela chicana única del desierto norteno y la parte sureña de Arizona que llegamos a conocer como un espacio llamado Aztlán, o sea, el término mítico del origen de los

de elementos yaquis en *Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez: una intención por ocultar o revelar» en: Gómez, Osiris A./ Poot Herrera, Sara/ Lomeli, Francisco A. (eds.): *Caleidoscopio verbal: lenguas y literaturas originarias*. México: Oro de la Noche, 2021, pp. 169-181.

aztecas. Principalmente, la obra opera como un “textimonio”⁹ que pretende dar testimonio de los hechos como de los personajes de la frontera que de otra manera quedarían postergados a la conciencia de la historia. Aquí nos topamos con una naturaleza hostil que se asemeja a la de Comala de Rulfo por ser tan adversa y enemiga. No hay frío sino al contrario un calor extremo representado con muchos ceros de Fahrenheit para apagar la mente de los personajes, chuparles los sesos, deshidratarlos y dejarlos como cecina. El ambiente social como natural no perdona, sino que sirve de escenario o espacio para simbólicamente crucificar a quienes se atreven a cruzarlo o desempeñarse en él. Por eso, algunos personajes parecen ser más bien espejismos rivalizados, consistiendo en voces anónimas, subconciencias, objetos personificados e incluso seres míticos que se codean con toda naturalidad. A la vez, la muerte está pendiente tras cada duna con resonancias de la Revolución Mexicana siempre en el trasfondo. Como ejemplo de la novela de la Revolución, Méndez también se concentra en las causas y efectos de tal torbellino social para comentar sobre sus logros y fallos, pero especialmente la desilusión que desencadenó, tal como lo encauza Mariano Azuela a través de Demetrio Macías en *Los de abajo* (1916). Parecido más a Artemio Cruz en *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, Loreto Maldonado como protagonista, un humilde lavacoches de Tijuana, reconocido como “narrador de su aguerrido pasado” (*Peregrinos*, p. 173), rememora los gratos recuerdos de su participación bélica de antaño entre 1910 y 1920, pero llegamos a presenciar su integridad y sentido de honor, careciendo de ser oportunista o aprovechado mientras delata a los revolucionarios que abandonaron una agenda progresista en México a favor de una política de conveniencia con las clases privilegiadas. Aunque llegó al rango de general, nadie se enteró hasta el momento de su muerte cuando termina como ser totalmente olvidado, casi anónimo.

Mediante el *motif* del viaje de una intrahistoria colectiva, *Peregrinos de Aztlán* documenta una realidad transfronteriza al enfocarse en una serie de personajes contrastantes que se dividen entre explotadores y explotados, creando un marco radiográfico de una “República de Mexicanos Escarnecidos” (*Peregrinos*, p. 96). En este sentido, se asemeja a las obras naturalistas de Émile Zola y también a las novelas indigenistas como *Huasipunga*.

⁹ Véase mi estudio «*Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez: textimonio de desesperanza(dos)» que figura como introducción a la edición de dicha novela de 1991, publicada por Bilingual Press en Tempe, Arizona, pp. 1-17.

go de Jorge Icaza por el cuadro social que proporcionan, pero con técnicas narrativas modernas del realismo crítico. Según el personaje Pedro Sotolín, en México “entre más indio el campesino, más condenado está a la esclavitud y al olvido” (*Peregrinos*, p. 68). Aunque tal vez no se nota a primera vista, el tema del yaqui marginado se desborda a dosis pequeñas por todo el texto, reivindicando su figura cultural como parte de una etno-génesis. Así encontramos varias alusiones a lo que los yaquis consideran sagrado como es su patria de origen que ellos llaman Hiakim, un lugar ancestral donde su cosmología aún se manifiesta a través de sus mitos relacionados a la lluvia, el fuego, la naturaleza y su orden cultural. El crítico Ariel Zataráin Tumbaga, en su libro *Yaqui Indigeneity: Epistemology, Diaspora and the Construction of Yoeme Identity* (2018), define esto como parte del “arraigamiento” del pueblo yaqui que no se ha borrado. Méndez, sin necesariamente querer dar prioridad a este *background* indígena, logra confirmar su íntima afinidad con ese mundo que en México se ha subestimado, exotizado o reducido a tropos estereotipados. Mediante la mitificación del yaqui como gran guerrero estoico, también se ha deshumanizado su figura cultural dentro de su respectivo espacio geográfico.

Si el viejo yaqui Loreto Maldonado (nótese el “mal” antes del “donado” para hacer hincapié en su mala suerte), similar al papel que tiene Ixca Cienfuegos en *La región más transparente*, funciona como eje narrativo desde donde se desprenden casi todas las historias, también sirve de conciencia histórica para los pobres personajes que poseen poca agencia como seres pisoteados, esclavizados, maltratados (pensemos en la ramera “La Malquerida”), relegados, ignorados y francamente olvidados y encauzados en un rosario de tragedias. No obstante, esta galería de personajes suele enfrentarse a una naturaleza que se impone como protagonista en la novela en un marco mayor geográfico. Por eso, los personajes suelen manifestarse como murmullos silenciosos que se asemejan a los muertos en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, sólo que en Méndez no se expresan de la ultratumba. Están técnicamente vivos pero más bien se dirigen a una cuasi-muerte alegórica. No debe sorprendernos encontrar múltiples ocasiones en que una prosa de negaciones abunda a través del texto: por ejemplo, cuando el narrador omnisciente, en vez de comentar lo que es, dice lo que Loreto *no* es (“No, el viejo Loreto ya no era cualquier campesino ingenuo”, *Peregrinos*, p. 25); “No a la conquista del oro van estos hombres escuálidos, camino día y noche” (*Peregrinos*, p. 55); “¡No!, no, ya no se trata de solamente de su pequeño sufrimiento de niño-hombre, de

adolescente, ya lo invadía una pena más honda ... dolor universal" (*Peregrinos*, pp. 158-159); "Así la historia [...]. Ni dignidad ni letras para los esclavos, dijeron los dominadores, solamente la ignominia, la burla y la muerte" (*Peregrinos*, pp. 183-184). En otras palabras, se perfila un mundo transfronterizo infrahumano en que los personajes se ven sometidos a una barrera, un obstáculo o un impedimento constantes.

Tal como en las novelas telúricas latinoamericanas, tanto el ambiente natural como el social dominan y controlan a los personajes, afectando su estado de ánimo, delimitando su movimiento, desviando sus fuerzas o causando reacciones de defensa. Los personajes mismos —una buena cantidad migrantes simbólica o literalmente— son impotentes, casi títeres sin libre albedrío, dentro de lo que se considera la inmutabilidad del espacio. Los ríos crecen, el cielo escupe y la arena se acumula en un desierto que figura como "un mar sanguinolento del dolor" (*Peregrinos*, p. 56). En una ocasión un personaje anónimo señala que los arenales representan el lenguaje del silencio, lo cual hace recordar la prosa lacónica de Rulfo:

¡Desierto!, cadáver de mar disecado, páramo donde caben los misterios de la mente, sórdido refugio de heroicos reptiles [...]. Arbustos y árboles escualidos nos dijeron con su aislamiento que luchaban a muerte con el maldito desierto, mezquites esqueléticos que pintaban sombras desnutridas, palofierros duros, tanto como la tierra avara que los pare. (*Peregrinos*, pp. 86-87)

La región fronteriza, con su respectiva naturaleza descarnada y hostil, funciona como escenario donde los personajes se mueven y se manifiestan —frecuentemente descritos como seres que se "arrastran" como máximo acto de la humillación—: "Del sur iban, a la inversa de sus antepasados, en una peregrinación sin sacerdotes ni profetas, arrastrando su historia sin ningún mérito para el que llegara a contarla, por lo vulgar y repetido de su tragedia" (*Peregrinos*, p. 66). Ocurre más bien que en muchos casos se estancan o se paralizan en el camino literal o figurativo. Fuerzas externas parecen rodearlos e impedirles su movimiento como el progreso de su auto-realización. Es por eso que el hambre surge como personaje inanimado entre ellos más allá de figurar como algo implícito, donde se sugiere que el peregrinaje migratorio ve a los EE. UU. como meca de los hambrientos. La novela poco a poco se convierte en una representación altamente crítica; en algún sentido, se asemeja a delinear una advertencia acerca de las perversiones que estos personajes

pueden enfrentar en su trayectoria. Aquí vemos una escena que tiene ecos esperpénticos del primer capítulo en *El Señor Presidente* cuando se describe el “Portal del Señor” en frente de la catedral:

Los viejos pueblos herrumbrosos cobraban desahogo [...]. El hambre, combustible de ilusiones, no se estrellará más contra el círculo de sierras [...] el hambre desesperada que saltando de las crónicas se ha echado por carreteras que llevan hacia el norte [...]. [E]n el trayecto van sembrando sus voces como una enredadera de lamentos, como un rosario de blasfemias, como una escalera de preguntas sin respuesta [...]. Hombres que han habitado el espacio, pegados a la tierra como los cactus y el maíz [...]. Van a los Estados Unidos a buscar alimento desesperadamente. Tienen hambre ellos, tienen hambre sus hijos, sus mujeres tienen hambre, un hambre de siglos, hambre rabiosa; un hambre que duele más allá de las propias tripas [...]. ¡Hasta la entraña materna!, hambre de tener una mesa con tortillas, con frijoles [...]. ¡Hambre de comer algo! Para que las tripas no aúllen como perros torturados [...] ese llanto del hambre tan agudo en su desmayo que escarba sepulcros [...]. (*Peregrinos*, pp. 55-56)

Encontramos en estas palabras una epopeya del hambre que domina el texto, lo cual se agudiza cuando se junta con la sed —otro elemento natural que afecta a los personajes migrantes—. O sea, si no es una cosa, es otra en una cruzada infinita de inconvenientes.

El desierto sonorenses marca la ruta de trayectoria o migración de los personajes que se describe en términos de “caminos, eternos calvarios” (*Peregrinos*, p. 56). Algunos procuran una utopía en el camino a la vez que se enfrentan a personas obstaculizadoras que dificultan su desenvolvimiento. La caminata migratoria va adquiriendo una cualidad solemne como peregrinación piadosa que ofrece dos vías: la extinción o la auto-determinación. El mundo aquí se bifurca en términos de verdugos y víctimas: Lorenzo Linares, el poeta, busca valores redimibles; la pareja Dávalos de Cocuch se arraiga en las apariencias y el enriquecimiento material; Frankie Pérez, el veterano de Vietnam, trata de sobrevivir la violencia gratuita a la cual fue expuesto en el campo de batalla pero igual termina olvidado; el buen Chuco, el mejor piscador de algodón de la región, sufre la explotación laboral calladamente a la vez que se manifiesta con un lenguaje altamente ingenioso lleno de neologismos del *spanglish* de

bato loco¹⁰; La Malquerida busca romper el ciclo del abuso sexual y aspira a encontrar el amor verdadero; Jesús de Belem, una figura en la superficie aparentemente redentora, se moviliza como hombre de carne y hueso con sus defectos, pecadillos e irreverencias pero carece de cualidades de liderazgo; Pánfilo Pérez, en una escena surreal, se convierte en un enorme pájaro de alas negras —enfaticando las negaciones a las cuales fue expuesto— y como Ícaro otro personaje “cae” cuando el sol le da un soplón; el coronel Chayo Cuamea Moyoroche, en una escena esperpéntica, desflora a la muerte y finalmente recapacita y se inspira en el indio legendario que es Loreto. Todos van en marcha a una tragedia u otra. Loreto, entonces, es la válvula de escape de este ambiente conflictivo que ha llegado al punto de la negación de valores primordiales en dirección a un futuro venturoso, fructífero y anti-enajenante. Todos se mueven dentro de un espacio retador, pero no todos saben salir adelante porque la mayoría suele dar vueltas como la mosca. La mayoría repite sus errores o se deja vencer por sus flaquezas de carácter, mientras que otros intuyen o presienten la manera de romper con los ciclos viciosos de su existencia. En ese sentido, el nombre Aztlán flota en el texto como elemento palimpséstico para contemplar sublimemente el retorno a un lugar idílico y mítico, pero para ello los personajes deben purgarse de los espejismos y el bagaje psicosocial que los subyugan. Pero la idea de volver a algo les resulta ambigua y enigmática. Sólo pueden considerar formar parte de o llegar a realizarse en Aztlán si están preparados para recibirlo como concepto y símbolo de su salvación y, por ende, su emancipación material, cultural y, sobre todo, psicológica y de mentalidad.

El poeta Lorenzo reflexiona sobre la condición de los desarraigados cuando pronuncia en un monólogo interior lo siguiente sobre el desierto que tanto aflige a sus migrantes (de nuevo con evocaciones de la primera escena de *El Señor Presidente*):

Sobre tus dunas se fincará nuestra caminata, dejando atrás un cementerio de dromedarios exhaustos y moles yacientes de elefantes decapitados. Llegaremos a tu centro, maldito desierto, ungidos por el espíritu de los antiguos dioses de nuestra raza y allí, con rabia, clavare-

¹⁰ Pese a sufrir la enajenación social, este personaje, oriundo de un barrio chicano, se conforma con haberse topado con el término chicano que le ayuda a recuperar parte de su humanidad. Como señala, al llamarse chicano “siquiera ya es uno algo” (*Peregrinos*, p. 38).

mos en tu corazón inmovible la bandera desgarrada de los espaldas mojadas. [...] Quién eres tú, monstruo de parajes ultraterrenos, perdido en los caos de los mismos tiempos? Desierto de Altar [...]. Eres acaso la tierra prometida a los apátridas hambrientos? Ah, ya sé quién eres: eres la tumba inmensa de los proscritos y del imperio de los indios. Desierto de Yuma, onomatopeya de los infiernos! Yuma, Yuma, yema, llanto, llano, Yuma, llama llamarada, ya nooo [...] aaaaay [...]. (*Peregrinos*, pp. 87-88)

Las palabras de Lorenzo hablan por las múltiples voces que no tienen voz, lamentando en soliloquios anónimos dentro de lo que se siente como un presente eterno. El tiempo se paraliza y unos personajes selectos, como Lorenzo y Loreto, expresan lo que otros no pueden exteriorizar. El narrador principal retoma los pensamientos de Loreto para referirse a una ola irresistible de campesinos que pululan con sus caras de hambre como si fueran lo que él se imagina como un ejército villista derrotado.

La novela de Méndez insiste en el ambiente atrapador que oscila entre dos países donde el desierto representa una fuerza y un clima extremos de obstaculizar el movimiento de los migrantes como aplastar a los que en él se mueven. Paralela en su estructura exterior a *Los de abajo*, la cual está dividida en tres partes que progresivamente van disminuyéndose, *Peregrinos de Aztlán* también subraya el tema de la desilusión: no tanto de una revolución como en el caso de Demetrio Macías, sino de la problemática de encontrar una tierra natal, como sería Aztlán. O sea, el anhelo de encontrar algún espacio, que puedan llamar suyo, donde logren plantar raíces o donde puedan realizarse, es persistente. La lucha muda del humilde ex-revolucionario Loreto Maldonado, como los esfuerzos altruistas del coronel Chayo Cuamea Moyoroche y el poeta Lorenzo Linares, no repercuten como esfuerzos terrenales exitosos. La última opción que queda a los personajes es ampararse en el poder del mito —en este caso, de los guerreros aztecas de Aztlán, o sea, refugiarse en un legado mexicano del pasado antiguo—. Sólo el tener conciencia sobre el mito de Aztlán los puede reivindicar y salvar de su respectiva condición social denigrante: “¡Caballeros tigres, caballeros águilas, luchad por el destino de vuestros hijos! Sabed, los inmolados, que esta región seréis alborada y también seréis río [...]” (*Peregrinos*, p. 184). Con un lenguaje declamatorio parecido a un pronunciamiento de la independencia, la novela se cierra con estas palabras desafiantes que podrían apuntar a un grito yaqui por su sufrimiento prolongado en manos de los yoris (blancos) a través de los siglos. El narrador omnisciente al

final insiste en una lucha de “romper el silencio” para así conseguir un destino viable: “El destino es la historia y la historia es el camino tendido ante los pasos que no han sido” (*Peregrinos*, p. 184). Miguel Méndez mediante su novela *Peregrinos de Aztlán* aboga por procurar la humanización de los caminantes peregrinos en el espacio de Aztlán, ya que sólo éste les permitirá definir su propio destino.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Justo: «Entrevista con Miguel Méndez M.», *La Palabra*, III, 1-2 (primavera 1981), pp. 3-17.
- Alurista: *Floricanto en Aztlán*. Los Angeles: University of California, Los Angeles (UCLA), 1971.
- Anónimo: «Welcome to Amexica: The Border Is Vanishing Before Our Very Eyes, Creating a New World for All of Us», *Time Magazine* (11-VI-2001), pp. 7-13.
- Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*. Buenos Aires: Losada, 1946.
- Azuola, Mariano: *Los de abajo*. El Paso: Imprenta El Paso del Norte, 1916.
- Fuentes, Carlos: *La frontera de cristal: una novela en nueve cuentos*. México: Alfaguara, 1995.
- *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- *La región más transparente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Ganster, Paul/ Lorey, David E. (eds.): *The U.S.-Mexican Border into the Twenty-First Century*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2008.
- Gómez-Peña, Guillermo: *The New World Border: Prophecies, Poems & Loqueras for the End of the Century*. San Francisco: City Lights, 1996.
- Icaza, Jorge: *Huasipungo*. Quito: Quito Imprenta Nacional, 1934.
- Leal, Luis: «La imagen literaria chicana», *Xalmán (Alma Chicana de Aztlán)*, II, 1 (primavera 1978), pp. 3-9.
- Lomelí, Francisco A.: «*Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez: testimonio de desesperanza(dos)», *Peregrinos de Aztlán*. Tempe: Bilingual Press, 1991, pp. 1-17.
- «Una presencia irreprimible de elementos yaquis en *Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez: una intención por ocultar o revelar», en: Gómez, Osiris A./ Poot Herrera, Sara/ Lomelí, Francisco A. (eds.):

Francisco A. Lomeli

- Caleidoscopio verbal: lenguas y literaturas originarias*. México: Oro de la Noche, 2021, pp. 169-181.
- Méndez M., Miguel: *El circo que se perdió en el desierto de Sonora*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- *Los criaderos humanos (épica de los desamparados) y Sahuaros*. Tucson: Editorial Peregrinos, 1975.
- *Peregrinos de Aztlán*. Tempe: Bilingual Press, 1991.
- Morales, Alejandro: *Waiting to Happen*. San José: Chusma House Publications, 2001.
- Ramos, Luis Arturo: *Crónicas desde el país vecino*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Rulfo, Juan: *Pedro Páramo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Stoddard, Ellwyn R./ Martínez, Oscar R./ Martínez Lasso, Miguel (eds.): *El Paso-Ciudad Juárez Relations and the "Tortilla Curtain": A Study of Local Adaptation to Federal Border Policies*. El Paso: El Paso Council on the Arts and Humanities, 1979.
- Tumbaga, Ariel Zatarain: *Yaqui Indigeneity: Epistemology, Diaspora and the Construction of Yoeme Identity*. Tucson: University of Arizona Press, 2018.

La novelística de Eduardo González Viaña.

Un intento literario de derrumbar el muro entre Estados Unidos y América Latina

Sebastian Imoberdorf

Université de Fribourg
Suiza

Resumen: El autor y activista Eduardo González Viaña ya dio con su novela *El corrido de Dante* (2006) un testimonio canónico de la presencia mexicana en Estados Unidos. Lo que particularmente llama la atención es la reciente producción novelística del autor mencionado. En los últimos cinco años ha publicado varios trabajos sobre la migración latinoamericana a los EE. UU. Además, ilumina la problemática desde varios ángulos creando personajes de diferentes partes de América Latina (México, Centroamérica y Sudamérica), como una dama octogenaria guatemalteca y su hijo en *La frontera del paraíso* (2018) o dos hombres peruanos en *El camino de Santiago* (2017). Parece que quisiera así derribar los muros físicos y mentales contruidos por el último presidente estadounidense, o como señala el propio González Viaña: “La obra está dedicada al presidente Donald Trump [...] para que nos conozca y sepa que odiar es una cosa absurda”. Este artículo trata de mostrar cómo Eduardo González Viaña logra superar muros y cruzar fronteras con su novelística al mantener conversaciones transnacionales, a la vez que aboga por mejores condiciones de vida para la población hispana en los Estados Unidos.

Palabras clave: Conversaciones transamericanas, narrativa hispano-estadounidense, Eduardo González Viaña, (re)tropicalización, realismo mágico, intertextualidad.

The novelistic work of Eduardo González Viaña. A literary attempt to break down the wall between the United States and Latin America

Abstract: The author and activist Eduardo González Viaña has already given with his novel *El corrido de Dante* (2006) a canonical testimony of the Mexican presence in the United States. What is particularly striking is the recent novelistic production of the aforementioned author. In the last five years he has published several works on Latin American migration to the U.S. Moreover, he illustrates the issue from various angles by creating characters from different parts of Latin America (Mexico, Central America and South America), such as an octogenarian Guatemalan lady and her son in *La frontera del paraíso* (2018) or two Peruvian men in *El camino de Santiago* (2017). It seems that he would thus like to tear down the physical and mental walls built by the last American president, or as González Viaña himself points out,

"The work is dedicated to President Donald Trump [...] so that he can know us and realize that hating is an absurd thing". This article tries to show how Eduardo González Viaña manages to overcome walls and cross borders with his novels by conducting transnational conversations, while advocating for better living conditions for the Hispanic population in the United States.

Keywords: Transamerican conversations, US latinx narrative, Eduardo González Viaña, (re)tropicalization, magicomic realism, intertextuality.

INTRODUCCIÓN

A lo largo de los últimos cuarenta años ha venido afirmando su protagonismo un tipo particular de narrativa: la producida por autoras y autores "hispanos" o "latinos", mayoritariamente residentes en los Estados Unidos, que abordan en sus textos el encuentro entre la cultura latinoamericana y la sociedad norteamericana. Uno de los escritores más representativos y prolíficos de dicha corriente es el peruanounidense Eduardo González Viaña, defensor de los derechos de los hispanos desde que emigró a Estados Unidos en 1990 y que ha publicado, entretanto, varias colecciones de cuentos y novelas de migraciones latinoamericanas muy diversas hacia la tierra de las oportunidades como *Los sueños de América* (2000), *El corrido de Dante* (2006) o últimamente *El camino de Santiago* (2017), *La frontera del paraíso* (2018) y *Siete noches en California... y otras noches más* (2018).

Una característica común a muchas de estas obras es el intento de derrumbar el muro entre Estados Unidos y América Latina y, así, establecer "conversaciones transnacionales" no sólo entre distintas comunidades latinoamericanas que comparten situaciones migratorias parecidas, sino también entre América Latina y su vecino del Norte para así hacer patente su compleja situación actual y, en el mejor de los casos, iniciar movimientos sociales o, incluso, provocar ciertos actos promigrantes en las autoridades. En las tres novelas, objeto principal del presente ensayo, esta estética, que utiliza recursos muy distintos (globalización de la temática, realismo magicómico, intertextualidad y metadiscursio, etc.), se nos presenta de forma muy variada: con *El corrido de Dante* tenemos un ejemplo de la migración chicana, en la que al mismo tiempo asistimos a la humanización de un burro y la animalización del migrante. *La frontera del paraíso* tematiza la muy reciente migración centroamericana a Estados Unidos, acompañada por la figura de la Santa Muerte.

En *El camino de Santiago*, por último, dos personajes sudamericanos intentan huir de su pasado, por motivos opuestos, a los EE. UU., pero los espectros del conflicto armado peruano revisitan a su verdugo (uno de los dos protagonistas) para devolverle el sufrimiento que ellos han experimentado.

Intentaremos mostrar a continuación esta estética polifacética y el estilo particular de Eduardo González Viaña mediante el análisis de las tres obras antes citadas —intentos todas de derribar muros y traspasar fronteras transnacionales—. Para alcanzar este objetivo es necesario empezar con unos preliminares sociohistóricos y una reinterpretación de los conceptos teóricos en cuestión. Además, para situar mejor las obras haremos una breve presentación con una biografía indicativa del autor y los argumentos de los textos por analizar. En la parte final nos dedicaremos a plantear algunas conclusiones particulares, pero que también reúnen reflexiones sobre todo el *dossier* de “conversaciones transnacionales”.

EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA Y SU NOVELÍSTICA

Eduardo González-Viaña nació en Chepén, Perú, el 13 de noviembre de 1941. Allí pasa su infancia y adolescencia a la que dedica su primera colección de cuentos *Los peces muertos* (1964). En 1967, termina una licenciatura en derecho en la Universidad Nacional de Trujillo, pero su pasión sigue siendo la literatura y es así como se doctora en Lenguas y Literaturas Hispanas por la misma universidad en 1973. Posteriormente, además, obtiene un grado en periodismo, lo que lo lleva a viajar a varias regiones en crisis (en África y en Irán). A finales del milenio llega a ser uno de los escritores peruanos más importantes tras la publicación de otros libros de cuentos y novelas como *Batalla de Felipe en la casa de palomas* (1969, Premio Nacional de Fomento a la Cultura Ricardo Palma), *Identificación de David* (1974, Premio Concurso Nacional de Novela) o *Sarita Colonia viene volando* (1990, considerada una de las mejores novelas peruanas del siglo XX).

En 1990, González Viaña se dirige a los Estados Unidos en calidad de profesor invitado por la Universidad de California, Berkeley, para luego hacerse miembro de la Western Oregon University en 1993. En 1999, tras un largo proceso de transculturación, recibe la ciudadanía estadounidense. Sus escritos durante este periodo se enfocan a la inmigración de hispanos en los Estados Unidos y se distinguen por descripciones audaces y

poderosas de aquellos individuos que enfrentan feroces desafíos para adaptarse a la vida al otro lado de la frontera. Dos de las producciones más destacables de aquella época son *Los sueños de América* (2000) y *El corrido de Dante* (2006). También sus últimas novelas, *El camino de Santiago* (2017) y *La frontera del paraíso* (2018) vuelven a tratar del mismo tema¹.

En este artículo nos enfocaremos sobre todo en la novelística de González Viaña y, por ello, presentaremos una breve sinopsis de sus tres principales novelas de migración. En *El corrido de Dante*, Emmita, la hija de Dante Celestino, se fuga con un latino vestido de negro, con tatuajes, que casi no habla español y que maneja una moto, ignorando así los consejos de su padre de no juntarse con pandilleros o traficantes de drogas. Acompañado de Virgilio, un burro, y la voz de su esposa difunta, Dante sale rumbo a Las Vegas para buscar a su hija² y así vive en carne propia lo que significa 'ser migrante indocumentado' en Estados Unidos.

En *La frontera del paraíso*, una dama guatemalteca octogenaria viaja en tren, autobús e incluso a pie hacia Estados Unidos con su hijo, enfermo de cáncer, porque está convencida de que allí lo curarán. Entran en México y suben a La Bestia, el tren de carga con 120 vagones que también transporta a viajeros irregulares. Después, deben transitar a pie por los cerros próximos a California antes de darse cuenta de que incluso en la tierra de las oportunidades no pueden cumplir sus esperanzas y su sueño americano³.

En *El camino de Santiago*, por último, dos hombres atraviesan el endiablado desierto de Arizona. Ambos son peruanos y han huido de su país para escapar del pasado. En el proceso intentan entrar clandestinamente en los Estados Unidos para encontrar refugio político. En un viejo jeep atraviesan dunas, calores infernales, tormentas de arena y de viento, espejismos y tierras interminables: sus recuerdos y la memoria son lo único que no logran superar⁴.

¹ Peña Abrego, Carmen: «González-Viaña, Eduardo», en: Kanellos, Nicolás (ed.): *The Greenwood Encyclopedia of Latino Literature*. Westport: Greenwood Press, 2008, vol. II, pp. 540-542.

² González Viaña, Eduardo: *El corrido de Dante*. Murcia: Alfabique Ediciones, 2008, contraportada.

³ González Viaña, Eduardo: *La frontera del paraíso*. New York: Axiara Editions, 2018, contraportada. También es la edición que citamos en nuestro ensayo.

⁴ González Viaña, Eduardo: *El camino de Santiago*. New York: Axiara Editions, 2017, contraportada; Mazzotti, José Antonio: «El camino de Eduardo»,

PRELIMINARES SOCIOHISTÓRICOS⁵

Una tendencia perceptible en la literatura hispanounidense contemporánea es que las y los autores no se limitan a tematizar la migración de su propio colectivo, sino que se advierte en ellos cierta globalización de la temática. Esta evolución también la observamos en la novelística de González Viaña, quien trata tanto de la migración chicana en *El corrido de Dante* como de la migración guatemalteca en *La frontera del paraíso* y la peruana en *El camino de Santiago*. Así no sólo crea “conversaciones transnacionales” entre América Latino y Estados Unidos, sino también entre las distintas comunidades latinas, cuya historia se comentará a continuación.

Para contextualizar la narrativa hispanounidense, nos gustaría presentar los tres movimientos migratorios pertinentes para el análisis de nuestras novelas. En cuanto a la migración chicana, Gurpegui nos propone una clasificación en distintas etapas⁶. En la primera (hasta 1920), llamada “apolítica”, surgió una indignación común contra las circunstancias sociales predominantes que tuvo por resultado la formación de grupos sediciosos, como los “Gorras Blancas”, que clamaron contra las injusticias sociales y llamaron a defender los derechos de su pueblo.

En la segunda etapa (1920-1939) pasó algo parecido con la aparición de una clase media chicana que progresivamente reclamaba sus derechos. Eso a causa de la cada vez más feroz estereotipia que empujó a los migrantes a los márgenes de la sociedad.

Hubo un cambio radical, en la tercera etapa (1939-1960), cuando los chicanos empezaron a desprenderse de su ambiente rural familiar para trasladarse a la ciudad y marcar su presencia en el mundo urbano estadounidense. Al comienzo, se concentraron en barrios aislados, en una especie de microcosmos, donde conservaban las costumbres y otros elementos determinantes de su propia cultura (los hábitos, la lengua, etc.). Pero, poco

Caretas, 11-I-2018, <https://www.caretas.pe/cultura/el-camino-de-eduardo/> (consultado 30-III-2021).

⁵ Este capítulo se basa en: Imoberdorf, Sebastian: *Identidades múltiples. Hibridismo cultural y social en la narrativa hispanounidense de los siglos XX y XXI*. Alcalá de Henares: Editorial Universidad de Alcalá, Biblioteca Benjamin Franklin, 2021, pp. 53-87.

⁶ Gurpegui, José Antonio: *Narrativa chicana. Nuevas propuestas analíticas*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones UAH, 2003, pp. 28-29.

a poco, tomaron conciencia de su situación marginada y empezaron a comprometerse políticamente.

La cuarta etapa (1960-1980), denominada el 'Movimiento Chicano', puede ser considerada el auge de la oposición social. También fue durante aquella época cuando varios intelectuales comenzaron a levantar la voz, entre ellos las y los escritores, por lo que se puede considerar la hora de nacimiento de la narrativa chicana.

El movimiento chicano no es un fenómeno espontáneo surgido de la nada, sino que representa la culminación, por ahora, de un proceso de resistencia económica chicano/mexicano social y cultural, ante la opresión impuesta por la clase anglosajona. La literatura chicana, como es conocida desde la década de los 60, está floreciendo (más que un renacimiento, como algunos dicen) de una expresión literaria, que desde los comienzos de esa resistencia —desde mediados del último siglo— ha estado desempeñando un importante rol como elemento e instrumento social⁷ y así también sigue manifestándose en *El corrido de Dante* —novela que no es de un escritor chicano, pero que trata de la temática chicana y que contiene sus rasgos constitutivos—.

La migración de América Central hacia los EE. UU., en segundo lugar, tiene cierta cercanía y similitud con el fenómeno migratorio del pueblo chicano, si bien no tanto a nivel histórico. El punto en común más fuerte entre las comunidades es la migración indocumentada. En las últimas décadas, ha ido aumentando el número de migrantes centroamericanos que intentan cruzar de manera ilegal, según el ejemplo mexicano, la frontera norte con los EE. UU. La diferencia reside en la doble travesía fronteriza (el centroamericano tiene que atravesar como mínimo dos fronteras nacionales: la de Guatemala con México y la de México con los EE. UU.) y en la mayor distancia geográfica a recorrer, que aumenta los riesgos de explotaciones económicas y sexuales.

El peligro es mayor si pensamos que los centroamericanos, en parte, no están cruzando su propia tierra. No obstante, una vez situados en la frontera entre México y los Estados Unidos, a los migrantes tanto centroamericanos como mexicanos se les plantean los mismos problemas y riesgos: el peligro de las pan-

⁷ Rodríguez, Juan: «Chicano Literary Criticism», en: Martínez, Julia/ Lomelí, Francisco (eds.): *Chicano Literature: A Reference Guide*. Westport: Greenwood Press, 1985, p. 125.

dillas explotadoras en las zonas fronterizas, el cruce bajo condiciones difíciles, la vigilancia policial de La Migra, etc.

A pesar de las parecidas condiciones migratorias, a continuación se examinará la historia migratoria particular de los centroamericanos poniendo especial énfasis en Guatemala ya que es la nacionalidad que aparece en nuestra obra *La frontera del paraíso*. Con este fin, haremos un recorrido, parecido al de México, por cuatro etapas de la historia guatemalteca-estadounidense.

La primera fase, que comenzó en 1954, tuvo lugar en Guatemala con un golpe de estado que, apoyado por los Estados Unidos, derrocó al gobierno democrático de Jacobo Árbenz Guzmán y puso en su lugar a una serie de oficiales militares que gobernarían de manera dictatorial durante los cuarenta años siguientes. En consecuencia, surgieron varios grupos de opositores en lucha contra la injusta repartición del poder, como admite la estudiosa María Cristina García. Según ella, diferentes organizaciones guerrilleras operaron durante las décadas de 1960 y 1970 para desafiar a las dictaduras⁸.

La violencia contra esta oposición alcanzó nuevas dimensiones de barbarie cuando el ejército quemó campos y mató ganado para destruir los suministros de alimentos de la guerrilla⁹. Durante dicho periodo (1978-1984) fueron asesinados unos cien mil guatemaltecos y otros 40.000 desaparecieron, 440 pueblos quedaron destruidos, 750.000 personas fueron desplazadas y más de un cuarto de millón se tuvieron que exiliar¹⁰. El pueblo maya fue afectado en mayor extensión por estas atrocidades. Un buen testimonio de esta época de terror masivo lo constituyen las memorias *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1985) sobre la vida de la premio Nobel de la Paz Rigoberta Menchú.

A pesar de la tradición migratoria de la región, las naciones centroamericanas no estaban preparadas para enfrentar la crisis de estos refugiados en la tercera etapa de 1984 a 1996. Las guerras desplazaron a millones de personas y las obligaron a emigrar internamente y a cruzar las fronteras. En otras palabras, las migraciones no sólo se dieron en la zona centroamericana, sino también hacia México y a los Estados Unidos. A finales de los

⁸ García, María Cristina: *Seeking Refuge: Central American Migration to Mexico, the United States, and Canada*. Berkeley: University of California Press, 2006, pp. 26-27.

⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

años ochenta, se supone que entre 500.000 y 750.000 migrantes centroamericanos estaban en México e incluso más de un millón en los EE. UU. La migración hacia el norte no sólo tuvo motivos políticos sino también económicos. En los Estados Unidos esperaban, además de una estabilidad política, mejores oportunidades laborales y de vida¹¹. Aunque ya en 1983 se repatriaron pequeñas cantidades, la deportación a gran escala a Nicaragua, El Salvador y Guatemala no comenzó hasta que cada nación garantizara los derechos básicos, incluyendo los de vivir en seguridad y participar en el proceso político. Mientras que miles de refugiados guatemaltecos habían regresado de México en 1990, la gran mayoría volvió después de los acuerdos de paz de 1996¹². No obstante, estas repatriaciones tampoco se desarrollaron sin complicaciones. El gran número de retornados constituyó un reto para las respectivas autoridades y, para los propios migrantes, supuso un desafío reintegrarse en su país de origen.

A partir del nuevo milenio y después de los acuerdos de paz, el flujo migratorio no se detuvo: por el contrario, se incrementó sobre todo hasta 2005, año en que se contabilizó un número de más de 400.000 migrantes. Entre 2006 y 2009 hubo un estancamiento migratorio centroamericano por la crisis económica, el mayor control fronterizo y el aumento de los riesgos migratorios, entre otros motivos. Pero este cese se superó en los siguientes años y, a partir del 2012, se registró, de nuevo, un incremento migratorio que se deja notar hasta nuestros días. Además, los centroamericanos constituyen con gran diferencia el porcentaje más grande de los migrantes que pasan por México para llegar a los Estados Unidos y, durante la última década, incluso han llegado a igualarse a los migrantes mexicanos en el cruce de la frontera norte con los Estados Unidos¹³.

Por último, nos gustaría presentar la migración sudamericana a través de la peruana por ser la nacionalidad presentada en *El camino de Santiago*. En Perú se iban desarrollando hacia finales del siglo XIX e inicios del siglo XX dos procesos divergentes: por un lado, se intentaba representar los intereses de todos, por ejemplo, la protección de los pueblos indígenas y de sus tierras¹⁴; por otro lado, el gobierno peruano también quería aumentar la producción agrícola y la exportación de los productos

¹¹ *Ibid.*, p. 85.

¹² *Ibid.*, p. 43.

¹³ *Ibid.*, pp. 12-14.

¹⁴ Irurozqui Victoriano, Marta: *La mirada esquiva. Reflexiones históricas sobre la interacción del Estado y la ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador y Perú), siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, p. 282.

derivados de ésta. Fue ahí donde los Estados Unidos fomentaron sus relaciones con los peruanos al proporcionarles, junto con Inglaterra, préstamos importantes.

De allí surgieron ciertos movimientos políticos como el APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) o el Partido Socialista (luego Partido Comunista), pero éstos se encontraron con una resistencia bastante fuerte. Es más, el gobierno oligárquico peruano incluso se alió con el ejército para impedir la subida al poder del APRA, lo que se traducía en una amenaza para la oligarquía peruana, la influencia de los Estados Unidos y la opresión de los pueblos indígenas que predominaban en el país. Los militares intentaron durante la mayor parte de la década de 1930 impedir que la influencia del APRA se extendiera, lo cual condujo a acciones violentas por ambas partes. En 1932 los apristas intentaron llevar a cabo una revolución armada en el norte del país que fue impedida por el ejército. Los miembros de este partido reaccionaron frustrados con el asesinato del general Sánchez Cerro en 1933.

En los años siguientes, los militares y la derecha civil se alternaron en el poder, al mismo tiempo que impedían el surgimiento del APRA. Sólo en 1945, como parte de una coalición que llevó al poder a José Luis Bustamante, este partido logró influir en la política. Pero, en 1948, los militares volvieron a intervenir con un golpe de estado que llevó al poder al general Odría y dejó al APRA de nuevo en una situación de ilegalidad. Su líder, Víctor Raúl Haya de la Torre, permaneció en la embajada de Colombia como refugiado durante cinco años. Fue con la elección del civil Manuel Prado en 1956 cuando el Perú alcanzó una situación política más estable, pero no más democrática que a principios de dicho periodo¹⁵.

El APRA no llegó al poder hasta el año 1985 con su candidato Alan García y la IU (Izquierda Unida) se convirtió en la segunda fuerza política de Perú. Pero el auge de dicho partido no duró mucho, dado que surgieron dos grupos guerrilleros: el MRTA (Movimiento Revolucionario Tupac Amaru) y el Sendero Luminoso. Este último, dirigido por Abimael Guzmán, empezó sus acciones armadas en 1980 —momento de la transición de Perú a la democracia—, imponiéndose primero en el campo para llegar después a las grandes ciudades. El programa del gobierno contra el Sendero Luminoso y, después de 1987, contra el MRTA empleó una serie de tácticas de contrainsurgencia,

¹⁵ Pozo, José del: *Historia de América Latina y del Caribe, 1825-2001*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2002, p. 153.

muchas de las cuales implicaban incursiones en los derechos civiles y humanos. A medida que los esfuerzos de los grupos rebeldes se hacían más letales y visibles, el compromiso del gobierno con las reglas de juego democráticas disminuía, llegando a su punto más bajo en 1992, cuando el presidente Alberto Fujimori ejecutó un autogolpe por el que cerró temporalmente el Congreso. Todos estos sucesos tuvieron por resultado un número elevado de masacres (p. ej. la masacre de Accomarca¹⁶), muertos y una crisis socioeconómica que dejó al país en un profundo caos¹⁷, hecho que forma el contexto de *El camino de Santiago*.

CONVERSACIONES TRANSAMERICANAS: TROPICALIZACIÓN VS. RETROPICALIZACIÓN¹⁸

En cuanto a los preliminares teóricos, un concepto imprescindible para la mejor comprensión del posterior análisis textual es el de la ‘tropicalización’ que puede ser considerado uno de los principales motivos para el muro metafórico creado entre Estados Unidos y América Latina en las últimas décadas:

To *tropicalize*, as we define it, means to trope, to imbue a particular space, geography, group, or nation with a set of traits, images, and values. These intersecting discourses are distributed among official texts, history, literature, and the media, thus circulating these ideological constructs throughout various levels of the receptor society. To tropicalize from a privileged, First World location is undoubtedly a hegemonic move. [...] the sort of *tropicalization* we are considering here would be a mythic idea of *latinidad* based on Anglo (or dominant) projections of

¹⁶ La masacre de Accomarca tuvo lugar el 14 de agosto de 1985 y fue ejecutada por 18 militares peruanos que habían llegado al lugar para buscar a miembros del Sendero Luminoso. Con ese fin, sacaron los habitantes de sus viviendas, “separaron a las mujeres y niños de los hombres y los ancianos, los encerraron en tres casas, les dispararon, les lanzaron granadas y prendieron fuego al lugar, carbonizando los restos. Así hizo la patrulla Lince 7 desaparecer prácticamente del mapa la comuna campesina de Accomarca, en el departamento de Ayacucho, en el sur de Perú”: «Accomarca: la masacre detrás de la histórica condena de cárcel contra “El carnicero de los Andes” y otros 9 militares en Perú», *BBC Mundo*, 2-IX-2016, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37254469> (consultado 24-III-2022).

¹⁷ Soifer, Hillel/ Vergara, Alberto: *Politics after Violence: Legacies of the Shining Path Conflict in Peru*. Austin: University of Texas Press, 2019, pp. 250-251.

¹⁸ Para más información véase Imoberdorf (2021), *op. cit.*, pp. 120-121.

fear. It is intricately connected to the history of political, economic, and ideological agendas of governments and of social institutions.¹⁹

Esta definición de Frances R. Aparicio y Susana Chávez-Silverman contiene dos elementos fundamentales propios de una versión latinizada de la imagología (concepto explicado en el artículo de Barreira de Sousa en este mismo *dossier*). En primer lugar, nos enteramos de que la imagen del Otro se transmite a través de textos oficiales, la historia y, por último, pero no por eso menos importante, a través de la literatura. En segundo lugar, se trata de una proyección mitificada y mayoritariamente peyorativa de la 'latinidad' por parte de la mayoría angloamericana dominante. No obstante, cabe añadir que estas imágenes no sólo son creadas por los estadounidenses, sino que los estereotipos han sido adoptados y reforzados por los propios latinos, sobre todo por los asimilados, a través de una especie de 'autotropicalización'²⁰. Es así como las estructuras ya estigmatizadas se endurecen y se hace difícil su subversión.

Como intento de subvertir estos mecanismos, podríamos mencionar el concepto de la 'retropicalización', o sea, la inversión por parte de los latinos de la visión parcial y estereotipada que de ellos ofrece la cultura hegemónica angloamericana. La crítica Frances R. Aparicio explica que el '*plant*' cultural incluye la recuperación de la historia y la transformación de las estructuras hegemónicas, así como la ubicación marginada de las y los latinos. Dicho '*plant*' nos mueve desde el borrado cultural al poder y la presencia cultural, desde el último piso como lugar de los impotentes hasta un último piso que se convierte en la posicionalidad de los empoderados. A través de la literatura, el lenguaje y la música, los latinos han subvertido este discurso tropicalizador que los ha objetivado históricamente. Además, están reclamando los trópicos como un sitio cultural propio, reescribiendo y transformando la cultura 'america-

¹⁹ Aparicio, Frances R./ Chávez-Silverman, Susana: «Introduction», en: Aparicio, Frances R./ Chávez-Silverman, Susana (eds.): *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Hanover: University Press of New England, 1997, p. 8. Entre los otros críticos que han divulgado el concepto de la 'tropicalización' —o también llamada la 'latinoamericanización' en algunos casos— figuran Antonia Domínguez Miguela, Erlinda Gonzales-Berry, Frauke Gewecke, Francisco A. Lomelí, Guillermo Gómez-Peña, Shawn Gonzalez y otros.

²⁰ Caminero-Santangelo, Marta: «Latinidad», en: Bost, Suzanne/ Aparicio, Frances R. (eds.): *The Routledge Companion to Latino/a Literature*. London: Routledge, 2013, p. 21.

na' con sus propios significantes subversivos²¹. De este modo, no sólo logran derrumbar muros, sino también crear conversaciones transamericanas y así, en el caso ideal, disminuir actitudes racistas y/o discriminatorias.

Sin embargo, en las últimas décadas se ha hecho notar una tendencia contraria —a veces no menos estigmatizada— en el ámbito de la literatura hispanounidense que representa al migrante hispano como mera víctima que deja atrás la patria por motivos políticos o económicos y que se dirige a los Estados Unidos en busca de fortuna sólo para ser maltratado allí por los malvados estadounidenses²². A este respecto, nos parece importante añadir que los imagotipos no sólo se crean por parte de los angloamericanos en función de la 'tropicalización' del hispano sino que, como dijimos antes, los propios migrantes pueden generar estereotipos, por ejemplo, de otros latinos asimilados a la nueva cultura o de los norteamericanos con valores diferentes a los suyos. Proponemos hablar, en este caso, de la 'estadounización' o 'gringonización' del individuo. Los procesos imagológicos se pueden y se deberían estudiar, por consiguiente, desde distintas perspectivas.

CONVERSACIONES CON EL OTRO MUNDO: LA ESPECTRALIDAD Y EL REALISMO MAGICÓMICO

El aspecto del transnacionalismo en la obra de Eduardo González Viaña sobrepasa incluso fronteras humanas y terrestres cuando, por ejemplo, los personajes conversan con animales y espectros. Sin embargo, si bien se trata de conversaciones con el otro mundo, nos dejan detectar implícitamente distintas relaciones transnacionales. A saber, el particular estilo del autor mezcla elementos mágicos con componentes de una realidad contemporánea, hecho que por su parte refleja la fusión entre el mundo mítico latinoamericano y los espacios ultramodernos

²¹ Aparicio, Frances R.: «On Sub-Versive Signifiers: Tropicalizing Language in the United States», en: Aparicio, Frances R./ Chávez-Silverman, Susana (eds.): *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Hanover: University of New England, 1997, p. 209.

²² Imoberdorf, Sebastian: «Cine vs. literatura hispanounidenses: dos muestras diferentes de cómo franquear las barreras artísticas, culturales y sociales», en: Gutiérrez-Sanz, Víctor/ Escudero, Irene G./ Romero-Velasco, Pablo/ Camodeca, Paulo (eds.): *Fronteras de la literatura y el cine*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2018, p. 122.

de Estados Unidos que todos forman parte de la propia experiencia (migratoria) del autor.

La espectralidad la hallamos en una mayoría de las novelas de González Viaña como, por ejemplo, el espíritu de la difunta esposa de Dante en *El corrido de Dante*, que recorre gran parte de la obra; la Santa Muerte en *La frontera del paraíso*, que aparece en momentos clave para conversar con los protagonistas; y los fantasmas de las personas asesinadas durante el conflicto armado en *El camino de Santiago*. Para analizar luego esos fenómenos con más detenimiento en cada una de las obras mencionadas, parece oportuno explicar y discutir los dos conceptos teóricos en cuestión —la espectralidad y el realismo mágico— y arriesgar así nuevas interpretaciones de ellos para aplicarlos al particular estilo de escritura de González Viaña.

Empecemos destacando que la figura del fantasma ha rondado la cultura y el imaginario humanos desde hace mucho tiempo, incluso desde fechas inmemoriales, aunque con más insistencia en ciertas sociedades y épocas que en otras. Uno de sus momentos más álgidos en el mundo occidental se produjo a finales del siglo XIX, cuando el gusto literario por las historias de fantasmas (desarrollado en el Romanticismo y en los géneros gótico y fantástico) se cruzó con un esfuerzo por desentrañar mundos y dimensiones materiales, psíquicas y sobrenaturales. Éstos se caracterizaron tanto por diversos tipos de espiritismo en su imbricación con los nuevos movimientos religiosos, las disciplinas emergentes de la psicología y la profesionalización de la ciencia en general, como por la invención de nuevos medios de comunicación omnipresentes pero intangibles, como la telegrafía, la fotografía y el cine. Para entonces, el espectro funcionaba como una poderosa metáfora de los encuentros con formas disruptivas de la alteridad, las ofuscaciones inherentes a la producción capitalista de mercancías y los procesos intangibles de las partículas y los microbios recién descubiertos, además de los procesos tecnológicos como los rayos X. Sin embargo, este uso figurativo seguía basándose en cierta medida en la posible realidad del fantasma como fenómeno sobrenatural empíricamente verificable, lo que lo convertía menos en una herramienta para obtener información sobre algo más que en un objeto de conocimiento y experimentación científica²³.

²³ Blanco, María del Pilar/ Peeren, Esther: *The Spectralities Reader. Ghost and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York: Bloomsbury Academic, 2013, pp. 2-3.

En cierto sentido, la obsesión generalizada por demostrar o refutar la realidad de las hazañas espiritistas y los fenómenos conexos, como la telepatía y la clarividencia, impidió que el potencial figurativo del fantasma se emancipase plenamente. Cierta “emancipación” no se produjo hasta el siglo XX con nociones como *Das Unheimliche*, o sea, lo ominoso o siniestro de Sigmund Freud (1919)²⁴, el ocultismo y su rechazo de Theodor Adorno (1946-1947)²⁵ o la “espectralidad” de Jacques Derrida (1993)²⁶, entre otras.

El renovado interés conceptual por los fantasmas y los embrujos que caracterizó a la década de los noventa también ha estado vinculado a un giro más amplio y algo anterior hacia la historia y la memoria, concentrándose en particular en la revalorización del trauma personal y colectivo. La metáfora conceptual de la espectralidad está profundamente arraigada en el discurso de la pérdida, el duelo y la recuperación que delineó el proyecto multidisciplinar de los estudios sobre el trauma tal y como surgió en la década de 1980. Estar traumatizado es estar poseído por una imagen o un acontecimiento situado en el pasado. También describe la condición de estar embrujado, como se ha interpretado comúnmente. En otras palabras, cuando pensamos en historias de fantasmas, es el embrujo del presente desencadenado por eventos del pasado lo que crea narrativas inquietantes²⁷.

Esta lucha por la memoria se encuentra también en la narrativa de Eduardo González Viaña. En sus creaciones del nuevo milenio recurre al concepto de la espectralidad para representar, procesar e interrogar el trauma de la migración chicana irregular, del conflicto armado peruano o simplemente la experiencia traumática como el diagnóstico de cáncer a un joven guatemalteco, como se explicitará más adelante.

La estética espectral nos puede evocar, en cierta medida, el estilo de los representantes del *boom* latinoamericano —el realismo mágico— a pesar del esfuerzo de los escritores del *posboom* para alejarse de dicha tradición²⁸ por el hecho de exhibir

²⁴ Freud, Sigmund: «Das Unheimliche», *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, 5-6 (1919), pp. 297-324.

²⁵ Adorno, Theodor W.: «Thesen gegen den Okkultismus», en: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1951, pp. 462-474.

²⁶ Derrida, Jacques: *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.

²⁷ Blanco/ Peeren (2013), *op. cit.*, p. 11.

²⁸ Corral, Will/ Castro, Juan de/ Birns, Nicholas: *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*. New York: Bloomsbury Academic, 2013, p. 7.

un mundo de clichés y exotismos²⁹. No obstante, en el caso de Eduardo González Viaña no se trata de una simple reproducción del realismo mágico en las obras mencionadas sino de una reinterpretación diversificada y, a menudo, humorística de dicho fenómeno que llamamos realismo “magicómico”. Así es como el concepto ha evolucionado hasta nuestros días, adaptándose a las circunstancias vigentes.

Actualmente, el realismo mágico representa un sistema de conocimiento localizado o de enunciación regional que ha sido influenciado y capturado por las fuerzas capitalistas de la globalización. Según la lógica de este argumento, el realismo mágico sería domesticado por los nuevos regímenes sociales de dominación. Por ello, se podría pensar que las estructuras locales de la cultura latinoamericana serían homogeneizadas en el “nuevo” realismo mágico y que, en una economía de la lectura global, el Otro latinoamericano quedaría reducido a una uniformidad exótica. Pero éste no es el caso. Por el contrario, algo así como una “nueva” novela de realismo mágico o, más generalmente, la política de la diferencia representada por él, podría funcionar en algún momento de reconexión como una forma de resistencia a los sistemas dominantes, sobre todo por el recurso a la ironía³⁰.

Ejemplos representativos de este tipo de realismo magicómico son las novelas retenidas para el análisis. Aunque las tres tratan de temáticas serias como la migración indocumentada, la búsqueda de remedio a una enfermedad incurable o el exilio por el conflicto armado, González Viaña siempre las aborda con un guiño irónico que no disminuye la gravedad de las problemáticas sino que, por el contrario, las enfatiza y resalta. *El corrido de Dante*, por ejemplo, es una denuncia de las extorsiones y discriminaciones de que son víctimas las y los migrantes a ambos lados del Río Grande. No obstante, las técnicas narrativas empleadas por el autor no pretenden esbozar un panorama que podamos llamar “realistas” sino más bien simbólico, en estrecha relación con el estilo del realismo mágico al que González Viaña rinde homenaje en esta novela. Lo más interesante del viaje emprendido por Dante Celestino y Virgilio son, sin duda, las evocaciones analépticas del protagonista, que nos trasladan a un pasado no tan lejano, repetido una y otra vez en la vida de

²⁹ Aldama, Frederick Luis: *Postethnic Narrative Criticism: Magicorealism in Oscar 'Zeta' Acosta, Ana Castillo, Julie Dash, Hanif Kureishi, and Salman Rushdie*. Austin: University of Texas Press, 2003, pp. 21-26.

³⁰ *Ibid.*, p. 4.

miles de migrantes. Por lo tanto, no es sólo un viaje geográfico a través del espacio, sino también un viaje psicológico y en el tiempo, gracias a la memoria. Los monólogos con el impasible Virgilio así como los recuerdos de su difunta esposa permiten a Dante desandar los pasos que ha dado desde que un día decidió dejar su natal Sahuayo en busca de oportunidades laborales en el país vecino³¹.

Luego, en *La frontera del paraíso* los protagonistas mantienen varias conversaciones con la Santa Muerte. Uno de los personajes admite: "Tal vez yo estaba conversando con la Muerte. Con la Santa Muerte" (*Frontera*, p. 70). El propio protagonista habla o incluso coquetea con la mujer de la guadaña, hecho por el que acaba viviendo milagrosamente, a pesar de que en varias ocasiones los médicos le habían dado sólo unos días o semanas de vida.

Por último, en *El camino de Santiago* se nos presenta una forma diferente de realismo mágico. Por un lado, tenemos a Telmo Colina³², ex subteniente de la tropa que atacó Accobamba³³ y que es conocido como el "Monstruo de Accobamba". Colina vive ahora en los Estados Unidos y trabaja como contratista para los Patriots, interrogando y torturando a sus cautivos y pensando en retirarse. Cuando los Patriots le entregan a Santiago, Colina decide utilizarlo como conductor para escapar del desierto. Mientras lo intentan se encuentran con innumerables parias como bandidos, narcotraficantes y migrantes. Entre ellos, encuentran los espectros de las víctimas de Colina y los espejismos de los pueblos quemados que persiguen al subteniente³⁴.

³¹ Manzano Franco, Javier: «El corrido de Dante de Eduardo González Viaña y la irrupción de lo mítico en la novela de la inmigración», *Activarte. Revista independiente de Teoría de las Artes, Pedagogía, Nuevas Tecnologías*, 2 (2009), pp. 41-46, citamos p. 43.

³² Su nombre es una alusión explícita al teniente histórico, Telmo Hurtado, quien dirigió la masacre de Accomarca.

³³ En referencia a Accomarca y su masacre mencionada en los preliminares sociohistóricos (véase también la nota 16).

³⁴ Lickorish Quinn, Karina: «La espectralidad, la deconstrucción y la cosmovisión andina en *El camino de Santiago* de Eduardo González Viaña», *Red Literaria Peruana*, 20-XI-2018, pp. 2-3, <https://redliterariaperuana.com/2018/11/20/eduardo-gonzalez-viana-karina-lickorish/> (consultado 7-XII-2021).

(RE)TROPICALIZACIÓN Y REALISMO MAGICÓMICO EN LA OBRA DE
EDUARDO GONZÁLEZ VIANA

El corrido de Dante

El corrido de Dante puede considerarse una de las obras canónicas que abordan la migración mexicana irregular a Estados Unidos. Para el protagonista, Dante Celestino, dejar su lugar de origen resulta tener una motivación económica, como se deduce del siguiente fragmento:

Formar un hogar aquí es realmente imposible. Tendríamos que vivir arrimados en la casa de nuestros familiares, y bien sabes que no hay espacio. Tampoco puedo conseguir un trabajo aquí. Tengo que salir de Sahuayo y de Michoacán y de México. Tengo que irme a los Estados Unidos. (*Corrido*, p. 61)

Podríamos decir, con la crítica Audrey García, que esta decisión transforma a Dante en el “arquetipo” del migrante ilegal mexicano que, como muchos de sus compatriotas, trata de encontrar trabajo y mejores oportunidades en el norte³⁵.

Un episodio clave de *El corrido de Dante*, en el que González Viana demuestra con gran finura irónica la discrepancia entre la fingida política intercultural de Estados Unidos y una realidad más discriminatoria y excluyente, es la escena en la que Dante da parte de la desaparición de su hija a la policía y a una intérprete poco delicada:

Al final, le leyó la declaración de igualdad de oportunidades según la cual todos son iguales ante la ley y no se hace ningún tipo de discriminación por el origen, las convicciones ni la raza de las personas.

– A continuación, se pregunta aquí cuál es la raza de tu hija. ¿Puedes decir cuál es la raza de tu hija?

Dante se quedó callado un instante asombrado por el contrasentido, pero la señora no lo dejó responder.

– De color. Voy a poner aquí “de color” porque todos los hispanos son de color [...] (*Corrido*, pp. 36-37)

³⁵ García, Audrey E.: «Mexican Immigration and Popular Culture in *El corrido de Dante* by Eduardo González Viana», en: Carpenter, Victoria (ed.): *(Re)Collecting the Past: History and Collective Memory in Latin American Narrative*. Oxford/ Bern: Peter Lang, 2010, pp. 217-239, véase p. 223.

Este fragmento es un excelente ejemplo de la 'tropicalización' y la intérprete, que además puede verse como un estereotipo de mujer estadounidense, ignora varios derechos humanos básicos con su conducta retrógrada y racista.

Un segundo ejemplo estrechamente relacionado es el episodio en el que Emmita, aunque tiene la ciudadanía americana y habla perfectamente inglés, es enviada por sus profesores a una clase de apoyo para minorías étnicas donde recibe una educación inadecuada. Estos maestros, condicionados por prejuicios racistas, equiparan a todos los hispanos con mestizos y pasan por alto el color de la piel y de los ojos de la niña.

Sin embargo, el talento paródico de González Viaña sale a relucir cuando incorpora elementos sobrenaturales a su narrativa. Éste es el caso, por ejemplo, cuando Dante se pregunta si el fantasma de su esposa es verdaderamente real o si sólo está imaginando la voz de ella:

No se puede saber si realmente Beatriz era quien hablaba con él con la misma voz y el mismo sabor de menta en la boca que siempre había tenido. No se puede saber porque nada se puede saber por completo acerca de los espíritus. Se dice que están en todas partes, aquí y allí y detrás de ti mientras lees un libro interesante, pero quién sabe. No se puede saber porque nadie los puede ver tan fácilmente. Ni siquiera los viejos que andan tropezándose con la muerte a cada rato, ni siquiera ellos pueden verlos. Los animales, sí. Por eso es que los perros ladran y los burros erizan las orejas cuando un espíritu se ha hecho presente. (*Corrido*, p. 44)

El matiz irónico se hace particularmente evidente cuando resulta que Beatriz, en su condición de migrante (difunta), necesita un permiso especial en el cielo para poder hablar con su marido: "No quería que viajaras solito en busca de nuestra hija, y pedí licencia para acompañarte siquiera por un rato, —le dijo la voz de su esposa. ¿Licencia? ¿A quién tenía Beatriz que pedir licencia? ¿También había licencias, papeles y visas en el cielo?" (*Corrido*, p. 42). González Viaña vuelve a dejar claro lo absurdo de la situación de las y los inmigrantes, especialmente cuando deben entrar en Estados Unidos de forma irregular. Es más, la figura del espectro podría ser vista como versión exagerada de un migrante indocumentado que a menudo pasa desapercibido por la sociedad.

Otra técnica del autor con un efecto parecido es la humanización de un asno y la animalización del migrante. Esta idea se

lleva al extremo cuando el burro de Dante es detenido por orinar en un lugar no autorizado:

[Virgilio n]o había orinado más de veinte minutos cuando escuchó sirenas policiales detrás de él y descubrió que estaba rodeado por cuatro patrulleros y dos camiones de bomberos.

Desde uno de los patrulleros alguien le dictaba órdenes en inglés, idioma que lamentablemente Virgilio desconocía por razones obvias, y continuó orinando. Entonces, un oficial bajó de su carro, abrió un libro y comenzó a leerle lo que Virgilio entendió eran los derechos contenidos en la tercera enmienda de la Constitución. [...]

Los patrulleros continuaron emitiendo sirenas mientras la policía acordonaba el lugar con cintas amarillas y ordenaba con parlantes que los vehículos pasaran por un desvío de la autopista. Se trataba de evitar que un desborde del río que estaba originando Virgilio cortara en dos mitades la carretera, y tan sólo dos horas después, cuando el burro pareció haber calmado sus furores urinarios lo hicieron subir a una furgoneta para llevarlo preso, pero no le permitieron beber ni un trago más de agua a pesar de que se hallaban en las riberas del Willamette. En la comisaría de Independence, Virgilio fue obligado a atravesar por siete puertas y le sellaron una pata con tinta indeleble e invisible puesto que así está escrito en los manuales para evitar que otro burro viniera a visitarlo y se quedara recluso en vez del incontinente prisionero.

La mayoría de los muchachos que estaban en la cuadra de Virgilio eran mexicanos, y muchos languidecían allí por el mero hecho de no tener sus papeles de identidad en regla [...] (*Corrido*, pp. 52-54)

Aunque sólo se trate de una visión sobrenatural de Dante, la crítica de González Viaña hacia la política migratoria estadounidense se hace aquí bastante explícita y se dirige a la forma injusta e infundada como las autoridades tratan con frecuencia a las y los inmigrantes que, al margen de su situación irregular, suelen buscar seguridad política y económica en Estados Unidos: en este caso, obviamente, llevado al extremo con la absurda detención de un burro “indocumentado”. Aunque al final del capítulo «¿Qué tal si este burro hablara?» queda latente que las conversaciones entre Dante y Virgilio eran unilaterales, no podemos negar el valor simbólico del burro que representa a los migrantes “animalizados” y sin voz.

La frontera del paraíso

Aunque las tres novelas analizadas en este artículo pueden considerarse intentos de derrumbar el muro que fue construido por la política estadounidense frente a la migración hispana, sobre todo en el caso de *La frontera del paraíso* esto se hace particularmente explícito. El diseño de portada para la editorial Crisol³⁶ muestra la cara de Donald Trump que come el tren de la Bestia, lo que ilustra el intento del expresidente de impedir los flujos migratorios. Además, la novela va dedicada al propio Trump “[...] para que sepa quiénes somos y para que entienda que es una locura odiar, y peor aún, odiarnos” (*Frontera*, p. 1). Por lo tanto, no es de extrañar que también se tematicase el asunto de la construcción del muro cuando dicen en la novela: “Los gringos van a levantar un muro sobre «La Línea» para que no pasemos” (*Frontera*, p. 73).

No obstante, Eduardo González Viaña no es un caso singular al acusar explícitamente a la política estadounidense. Ya en una novela del año 2011 titulada *Norte* del escritor boliviano-estadounidense Edmundo Paz Soldán encontramos un personaje asimilable al citado presidente y su política migratoria:

Dawn Haze estaba furiosa: con leyes tan laxas de inmigración, pronto el país no sólo estaría invadido por todos los mexicanos, sino que se contagiaría de la violencia desalmada que flotaba por allá. *It's time to build a wall so they can't come here so easily!* [...] [A Fernández] no le gustaba que se hablara mal de México o los mexicanos. Que se generalizara con tanta facilidad. Era cierto que entre los que llegaban había narcos y ladrones violentos, pero la gran mayoría sólo quería una nueva chance en sus vidas, un trabajo decente.³⁷

El escritor hondureño Roberto Quesada incluso dirigió en 2017 una carta abierta a Donald Trump en la que le reprochó no haber intervenido en los gobiernos centroamericanos para impedir los flujos migratorios de estos países cuando escribió:

Distinguido Presidente:
[...] En su campaña usted prometió acabar con los gobiernos corruptos como el de Honduras, que obligan a su población a viajar ile-

³⁶ González Viaña, Eduardo: *La frontera del paraíso*. Lima: Crisol, 2018. Sin embargo, en este ensayo citamos la versión de Axiara.

³⁷ Paz Soldán, Edmundo: *Norte*. Barcelona: Mondadori, 2011, p. 168.

galmente a los Estados Unidos. No obstante, en Honduras, el actual gobierno ilegal, producto de fraude electoral, pretende reelegirse. El actual “presidente” controla, con el apoyo de las Fuerzas Armadas, la Policía y seres oscuros en los EE. UU., todos los poderes del Estado. [...] Es probable que, si las cosas continúan así en Honduras; usted tenga que recibir, con o sin muro, unos 3 millones de indocumentados hondureños.³⁸

Con la segunda novela de nuestro corpus llegamos así a otro contexto un poco diferente. En el caso de los países centroamericanos Guatemala, El Salvador y Honduras, el llamado “triángulo del norte”, la crisis de violencia institucionalizada es posiblemente más grave aún: pandillas brutales, narcotráfico, pobreza, corrupción y negligencia de los gobiernos, que vuelven desesperada a la gente. Eso también tiene como consecuencia que las mujeres migrantes centroamericanas deban vender su cuerpo y su alma, ejerciendo la prostitución en Ciudad Juárez donde “se encuentran los burdeles más selectos” (*Frontera*, p. 50) o, peor aún, cuando son violadas en el camino. Eso hace que los refugiados de esos países vayan a la frontera de los Estados Unidos para huir por sus vidas y las de sus hijos. Por ello no es de extrañar que uno de los personajes de *La frontera del paraíso* diga: “Vienen para acá porque quieren tomar el tren e irse para los Estados Unidos. Lo sé porque todos los guatemaltecos quieren lo mismo” (*Frontera*, p. 16). No obstante, esta declaración también contiene cierto matiz generalizador, pero no es la única y de lejos no la más grave y tropicalizadora. Por ejemplo, en otro episodio de los protagonistas Doroteo y su madre en la embajada, éstos se enfrentan con un comportamiento mucho más discriminatorio cuando les preguntan si “habían sido miembros de gobierno de Alemania nazi, si ella pretendía ejercer la prostitución y si estaban planeando asesinar al presidente de Estados Unidos” (*Frontera*, p. 9). Aunque aquí se trate de exageraciones con un toque sarcástico, lo cual de nuevo equivale al estilo de González Viaña, nos damos bien cuenta de lo absurdos que pueden ser los prejuicios, las medidas políticas y el trato con los migrantes. Y, como en *El corrido de Dante*, este tipo de tropicalizaciones no se restringen a la vida terrenal, sino que se expanden al otro mundo cuando los personajes se preguntan

³⁸ Quesada, Roberto: «Carta al presidente de EE. UU. Donald Trump», *Tiempo digital*, 18-IX-2017, <https://tiempo.hn/escritor-hondureno-envia-carta-al-presidente-donald-trump/> (consultado 16-VII-2018).

si en el cielo “también se alzaban muros y fronteras” (*Frontera*, p. 168).

Sin embargo, es importante recordar que las razones de emigración pueden ser tan variadas como la propia experiencia migratoria y, en el caso de *La frontera del paraíso*, se trata de un motivo más personal: doña Asunción quiere buscar un médico en Estados Unidos que pueda curar a su hijo Doroteo, enfermo de cáncer. Así, el binomio vida/muerte está prácticamente dado. Es precisamente en esta relación entre el acá y el allá donde reside la peculiaridad de esta novela. Por ello, no sorprende que González Viaña utilice la figura de la Santa Muerte, ya que no sólo es venerada como patrona de los más necesitados (narcotraficantes, prostitutas, pero también migrantes y personas con profesiones peligrosas), sino que se mueve entre este mundo y el otro como una especie de mujer guadaña para “buscar” a los enfermos y a los amenazados de muerte. En *La frontera del paraíso*, la Santa Muerte se manifiesta a varios personajes, pero especialmente al enfermo terminal Doroteo, con el que incluso parece coquetear, salvándole así de la muerte:

Ahora la cantante estaba de pie. Tenía una voz como la de los pájaros. Y era delgada, mucho más delgada que antes, casi tan bonita como la Muerte, y todos, incluso doña Asunción, su hijo y el ciego le hacían coro. [...] Cuando salieron del túnel, faltaba la muchacha del canto. Se había borrado. No se la volvió a ver jamás. [...]

– He oído decir que por estos páramos camina la Santa Muerte. [...]

– Tal vez soy un coyote y he dejado a mi gente en San Diego. Tal vez ahora estoy de regreso.

No hubo comentario alguno.

– También puedo ser un fantasma... Mucha gente se ha muerto en estos caminos. [...]

María se había convertido en ese momento en una silueta alta, muy alta.

– ¿Y qué tal si yo fuera la Santa Muerte? (*Frontera*, pp. 56-69)

También es debido al continuo acompañamiento protector por parte de la Santa Muerte que, finalmente, Doroteo se escapa de la muerte varias veces y se mantiene milagrosamente vivo mucho más tiempo de lo que los médicos habían previsto:

Al final, cuando llegó otro mes adicional, Doroteo seguía viviendo, lo que ya era un prodigio, aunque doña Asunción lo sintiera completa-

mente normal, como el alba o la luz, como el amor o los árboles, como son de normales los milagros. [...]

Y cuando llegaron, por cierto que Doroteo seguía viviendo. Y también al día siguiente y en los días que completaban la semana. Aquello convenció a los León de que los milagros eran algo más cotidiano de lo que antes habían supuesto. [...]

– Hay metástasis. El cáncer abarca todo el cerebro y se ha extendido. Hay tumores en los pulmones, en el páncreas y en el hígado. [...] Lo que me asombra es que haya durado tanto tiempo (*Frontera*, pp. 136-144).

Una vez más, se podría establecer un paralelismo con otros migrantes del colectivo: la voluntad de Doroteo y su madre es tan fuerte que no se rinden ni siquiera en condiciones muy difíciles —puede ser una enfermedad muy grave, según este caso particular, pero también otro desafío como la explotación causada por la criminalidad organizada, las detenciones y separaciones por la Mígra o la discriminación con la que los migrantes se ven confrontados en los EE. UU.— y siguen luchando para alcanzar su objetivo y sobrevivir.

El camino de Santiago

Por último, con *El camino de Santiago* tenemos un buen ejemplo del conflicto armado interno de Perú, donde la madre del protagonista es asesinada en la masacre de Accobamba y éste tiene que marcharse a los Estados Unidos para salvar su propia piel. Esto queda claro en la siguiente cita:

[...] pensó en sus tíos y en todos aquellos que lo habían acogido cuando era niño. Lo habían cuidado y le habían dado mucha ternura, pero también le habían enseñado a caminar hacia el norte.

Le habían dicho que no debía vivir para siempre en la patria y que alguna vez debería irse. —¿Y por qué debo irme? —preguntó. —Haz de cuenta que hay gente que te busca —le respondían siempre (*Camino*, p. 12).

A este respecto, Eduardo González Viaña deconstruye en la novela los binarios artificiales de raza y etnia. Los Patriots “se emplazaban en la frontera para proteger a los Estados Unidos contra la entrada ilegal de extranjeros” (*Camino*, p. 6). La vehemencia de su desesperación por proteger la frontera revela su

neurosis por la inestabilidad de su propia identidad. Preguntan “¿Para quién es América? ... Para americanos” (*Camino*, p. 9), pero al mismo tiempo son incapaces de definir qué es ‘la americanidad’.

Sólo tropicalizan al Otro, especialmente a las y los latinos, que son “Los marrones, los coyotes, los mandriles” (*Camino*, p. 9) y que, según Los Patriots, diluyen la pureza racial de la nación. Para ellos, el hispanounidense y todo inmigrante es al abyecto que amenaza al ser americano y la americanidad, ignorando que América no sólo son los Estados Unidos o Norteamérica, sino que también incluye la zona que se extiende del Río Grande a la Patagonia en el extremo Sur.

De forma sagaz y hábil, González Viaña compara y retrata el racismo y la alteridad de los Patriots como algo similar a lo que ocurrió con las Fuerzas Armadas peruanas en el conflicto armado interno. En la masacre en Accobamba, Colina declara que su objetivo es “salvar la patria [y] liquidar a estos salvajes” (*Camino*, p. 54). Con “salvajes” se refiere a sus propios compatriotas. Además, para demostrar su superioridad y distinguirse de las personas indígenas señala: “Entre los indios y los hombres, hay una diferencia zoológica. Ellos no son gente” (*Camino*, p. 53). Con esta animalización de las y los indígenas, Colina refuerza las estructuras hegemónicas entre los blanco y los mestizo, la superioridad y la inferioridad³⁹. De este modo, asistimos en la novela a una doble tropicalización: la de los estadounidenses frente a los latinoamericanos en general y la de los peruanos patriotas frente a los indígenas. Se trata de un fenómeno muy frecuente en la literatura hispanounidense, pues el racismo del que sufren los sureños por sus vecinos del norte lo reproducen en su propia nacionalidad al dividir su comunidad en diferentes clases sociales superiores e inferiores por haber sido condicionados por el sistema hegemónico en vigor.

Por lo demás, también en *El camino de Santiago* González Viaña le da un toque individualista al fenómeno del realismo mágico con un matiz de humor macabro. Este es el caso, por ejemplo, de la “fragmentación” de las víctimas indígenas que fueron asesinadas por el subteniente de las Fuerzas Armadas, Telmo Colina. La forma más común en este contexto, impuesta a las figuras de los condenados, es la del “desmembramiento”. Así, a menudo aparecen como miembros o cabezas voladoras⁴⁰.

³⁹ Lickorish Quinn (2018), *op. cit.*, pp. 6-7.

⁴⁰ Fourtané, Nicole: *El condenado andino: estudio de cuentos peruanos*. Lima: Centro de Estudios Andinos Bartolomé de las Casas, 2015, p. 101.

Es esta imagen grotesca la que evoca y lleva al extremo González Viaña cuando la cabeza de una de las víctimas de Colina se resiste a morir:

Su cabeza lanzó un rugido feroz y se lanzó contra el alférez. Los soldados que presenciaban la escena no sabían que hacer. No eran dos hombres peleando sino una cabeza contra el cuerpo de su jefe. [...] [Colina] disparó varias veces contra el cuerpo, pero era como si lo hiciera contra el aire. La cabeza seguía atacando, y el cuerpo muerto la seguía. (*Camino*, p. 62)

Otro episodio clave ocurre años después en el desierto de Arizona cuando Colina encuentra un vehículo lleno de cabezas y extremidades desmembradas. Al mirar los rostros de estos cadáveres fragmentados, él se siente observado y enfrentado no sólo con la alteridad de la mirada del Otro, sino también con lo que Derrida llama una “posible infinitud”⁴¹ de otro mundo del que proviene la mirada de esta cabeza. Si bien podríamos interpretarlo como señas de conciencia de Colina, quien parece no mostrarse completamente indiferente a sus propios actos crueles, también se trata de una especie de venganza sobrenatural de las víctimas de la masacre en Accobamba frente a su(s) verdugo(s) quienes inician así estos procesos de concienciación.

Como explica la estudiosa Nicole Fourtané, la deconstrucción del binario vida/muerte es habitual en el folclore andino:

Según la tradición andina, el fallecido no cruza al mundo de los muertos inmediatamente, sino se queda entre los vivos más o menos una semana. Para cruzar al más allá, debe viajar por ríos, desiertos y cordilleras. Por lo tanto, es, literal e inherentemente, un migrante. Y si no logra cruzar al más allá, retorna a su tumba para recuperar su cuerpo y existir, liminal y paradójicamente, entre la vida y la muerte: un muerto de carne y hueso⁴².

Al mismo tiempo, asistimos en la novela a la caída de Telmo Colina, que al final en el desierto debe sufrir atormentado por los espectros de sus víctimas. Una de ellas le dice: “Creas que aquí termina todo. Creas que todo queda en el pasado, pero no es así. El pasado vuelve a ti. Volverá a ti toda tu vida” (*Camino*,

⁴¹ Derrida, Jacques/ Stiegler, Bernard: «Spectographies», en: Blanco/ Peeren, (2013), *op. cit.*, pp. 37-52, citamos p. 42. La traducción es nuestra.

⁴² Fourtané (2015), *op. cit.*, pp. 82-89, citado en Lickorish Quinn (2018), *op. cit.*, p. 4.

pp. 72 y 411). Con estas palabras la oradora sugiere que las y los peruanos deben enfrentarse con su pasado si quieren seguir adelante. A este respecto, González Viaña nos pide que rechacemos la venganza o la represalia. Cuando Santiago podría vengarse de Colina, se niega y en su lugar lo deja vivir⁴³. Santiago entiende que “[e]l infierno y el cielo no están afuera. Están más bien dentro de uno mismo” (*Camino*, p. 405), es decir, que cada individuo puede decidir si en su vida opta por lo malo (Telmo Colina) o lo bueno (Santiago). Para Santiago, la venganza no le devuelve a sus seres queridos perdidos, sino que, al contrario, sólo causa un nuevo sufrimiento y, así, un círculo vicioso de pérdidas y venganzas infinitas. Y a lo mejor éste es el modo, según los actos de Santiago, como habría que romper los círculos de violencia en América Latina.

CONCLUSIONES: INTERTEXTUALIDAD Y METADISCURSO EN LA NOVELÍSTICA DE EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA

Como hemos podido constatar, hay algunas características llamativas que recorren las novelas analizadas de González Viaña: por un lado, la tropicalización del migrante y, por otro, la retropicalización del mismo al ironizar los absurdos procesos migratorios y al llevarlos al extremo. Además, encontramos en sus obras un juego entre el ser y el no ser, entre la realidad y la irrealidad y entre la seriedad y la ironía recurriendo a una versión particular del realismo mágico, el cual denominamos como “magicómico”. Sin embargo y como hemos podido ejemplificar, esta parodia no pretende ridiculizar el tema migratorio sino que, por el contrario, otorga mucha más seriedad a la crítica expresada por el autor.

Las técnicas con las que se entrelazan las tres novelas analizadas y que las vinculan entre sí y con la propia vida del autor son las inter y metatextualidades. En concreto, las referencias intertextuales en la novelística de González Viaña no sólo se crean en relación con obras de la literatura mundial (pensemos, por ejemplo, en *La divina commedia* de Dante Alighieri a la que se rinde homenaje con *El corrido de Dante*), sino particularmente entre las propias novelas, a través de una intertextualidad inmanente. En *El camino de Santiago*, por ejemplo, se hace referencia explícita a *El corrido de Dante*, como puede verse en el siguiente ejemplo:

⁴³ *Ibid.*, p. 8.

William Gil no estaba interesado en describir su vehículo. Prefirió hablar de las razones por las cuales estaban entrando clandestinamente en México. Aparte de los tres hombres, viajaba en la camioneta una mujer muerta. Había sido esposa de Dante Celestino. Ambos eran ilegales. Habían entrado de esa forma en los Estados Unidos. Ahora, la muerta debía desandar el camino. (*Camino*, p. 292)

En *La frontera del paraíso* no sólo se hace referencia a *El corrido de Dante* sino incluso al mencionado episodio de *El camino de Santiago*, lo que se puede leer en el siguiente pasaje:

—Le cuento. Doña Beatriz se murió de pronto, sin pensarlo, en el estado de Oregon. Tanto ella como su marido [Dante Celestino] eran ilegales, como usted, su muchacho y yo, como todos los que vamos en esta vida en el Tren Bestia. [...]

—Lo que he escuchado es que con ayuda de un vecino se llevaron el cadáver en una camioneta hasta llegar a la frontera y que iban seguidos por una nube de abejas. (*Frontera*, pp. 29-30)

Eso hace que, aunque las tres novelas no fueran concebidas en un primer momento como trilogía, se hallen conectadas en varios niveles. En primer lugar, sus títulos presentan cierto paralelismo: *El corrido de Dante*, *El camino de Santiago* y *La frontera del paraíso*. Además, en las tres novelas González Viaña utiliza, según mencionamos, una nueva forma de realismo mágico para abordar la política migratoria estadounidense, cuestionándola y criticándola al mismo tiempo, lo que consigue aplicando un matiz irónico. Por último, como muestran los ejemplos anteriores, los textos también encuentran diversos puntos de contacto en el plano intertextual. Los aspectos mencionados hacen que las obras formen una unidad tanto temática como formal, pero sin embargo retratan experiencias migratorias muy diferentes e individuales. Esta intertextualidad podría interpretarse como serie de conversaciones transamericanas entre los distintos grupos latinos en EE. UU. Si bien cada una de estas comunidades se caracteriza por una idiosincrasia y rasgos migratorios particulares (según vimos en el apartado sociohistórico), también encontramos cierta solidaridad y experiencia compartida: la migración por motivos económicos, políticos o personales; las difíciles condiciones de existencia, sobre todo, para migrantes indocumentados (peligros de muerte, explotación económica y sexual, etc.); situaciones absurdas y kafkianas que reflejan las discriminaciones y el racismo interculturales, y otras más.

Finalmente, sobre todo en *La frontera del paraíso* encontramos otros metadiscursos, por ejemplo, cuando uno de los personajes le cuenta al protagonista que la noche anterior había leído un relato de un profesor de la Universidad de Berkeley en el que aparecen los propios personajes de *La frontera del paraíso*:

Lo escribió uno de mis profesores, un escritor peruano [el propio González Viaña]. Trata sobre una anciana que entra ilegalmente en los Estados Unidos. Lo hace para salvar la vida de su hijo que padece de un mal incurable. Hasta allí, la historia es conmovedora, si tú quieres, pero lo que viene es difícil de creer, difícil de imaginar... (*Frontera*, p. 97).

Este metadiscurso puede tener diferentes funciones: en primer lugar, permite que la distancia entre ficción y realidad se reduzca, otorgando así dinamismo a la narración, dado que el lector debe adoptar un papel más activo. En segundo lugar y ligado a este primer aspecto, es particularmente importante darnos cuenta de que, sobre todo en el ámbito de la narrativa migratoria, no estamos ante productos exclusivamente ficticios sino de que se trata de experiencias reales compartidas por muchas y muchos migrantes hispanounidenses. Por último, la técnica metadiscursiva de Eduardo González Viaña equivale a un estilo de escritura particular que combina su propia experiencia migratoria con un toque humorístico con el que parodia y critica las condiciones de migración vigentes.

De lo anteriormente expuesto, podemos destacar que, por un lado, las novelas de Eduardo González Viaña se caracterizan tanto por la versatilidad y globalidad de sus conocimientos migratorios (no sólo trata la migración sudamericana sino también la centroamericana y la norteamericana), por otro lado, por el activismo político promigrante y retropicalizador del autor y, por último, pero no menos importante, por su particular estilo artístico (la realidad migratoria tratada con una gran carga de humor, ironía y parodia, mezclado con elementos sobrenaturales y mágicos). Por ello, no es de extrañar que el crítico Harold Alva afirme en su reseña de *La frontera del paraíso*:

Nuestro escritor es sumamente individual. A los críticos les resulta difícil hallarle parentesco con alguna de las tendencias actuales de la narrativa. A través de una magistral técnica, nos lleva hacia un mundo

que parece a punto de desaparecer, pero al cual la esperanza y el amor tendrán que salvar.⁴⁴

Todo ello hace de sus novelas no sólo un intento de superar desafíos y fronteras sino también un arma poderosa que consiga derribar los muros más altos, fuertes y sofisticados.

CONCLUSIONES DEL DOSSIER "CONVERSACIONES TRANSNACIONALES": ABRIENDO NUEVOS HORIZONTES

Sin pretender ser exhaustivos y teniendo en cuenta las limitaciones del corpus textual aquí estudiado, nos arriesgamos a proponer algunas conclusiones generales aplicables a todo el *dossier* temático. Entre otras cosas, éstas deberían servir de fundamento científico para otros estudios y, por ende, para la continuidad de la investigación transnacional. El objetivo principal es extraer una serie de elementos de las distintas contribuciones que se dejan aplicar al análisis de diferentes textos de naturaleza similar. Sin embargo, nos referimos aquí principalmente a los espacios y ejemplos que hemos tratado, aunque muchas de las características podrían extrapolarse a otros ámbitos y obras. Si bien algunas conclusiones están estrechamente relacionadas y se influyen mutuamente, las hemos dividido en categorías separadas para una mejor comprensión.

a.- *La apertura territorial y la formación de nuevas modalidades identitarias*: las conversaciones transnacionales hacen que las fronteras se borren y que así tenga lugar una hibridación cultural, social y lingüística, entre otros factores. La idea simplista de pensar que así son los españoles, los latinoamericanos, los chicanos o los hispanos pierde vigor y abre camino a identidades más diversas e individuales. La idiosincrasia de las distintas comunidades se mezcla con elementos de otras nacionalidades y da lugar a nuevas modalidades identitarias.

b.- *El encuentro con el Otro*: un rasgo omnipresente en la mayoría de las obras analizadas es el motivo del encuentro con el Otro que posiblemente lleva a imagotipos y tropicalizaciones pero también a su subversión. Este acto puede tener lugar desde dos perspectivas opuestas e invertidas: en el caso del colonizador (p. ej. *También la lluvia*) o del viajero (p. ej. *Breviário do*

⁴⁴ Alva, Harold: «La frontera de González Viaña», *Ideele*, 281 (2018), <https://revistaideele.com/ideele/content/la-frontera-de-gonzález-viaña> (consultado 30-III-2021).

Brasil) generalmente son ellos los que nos transmiten una imagen más o menos estigmatizada del nativo, aunque también puede haber una imagen inversa del nativo sobre el “colonizador” o el “turista” (como “colonizador” contemporáneo) respectivamente. En el del migrante (p. ej. *El corrido de Dante*, *La frontera del paraíso* o *El camino de Santiago*) o del exiliado (p. ej., Raúl Ruiz), mayoritariamente nos enteramos de los imagotipos o tropicalizaciones que éstos reciben por parte de los nativos, si bien el migrante/exiliado también puede proporcionarnos la visión que tiene del nativo. A menudo es a través del Otro que los personajes llegan a conocer mejor su propia identidad.

c.- *La intertextualidad y el metadiscurso estrechamente vinculados*: por ejemplo, las distintas versiones de la historia del Nuevo Mundo en *También la lluvia*; el intertexto con la literatura mexicana canónica en *Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez M., el interés por la literatura portuguesa en Unamuno y por la brasileña en Agustina; la intertextualidad trascendente con la literatura mundial en *El corrido de Dante* (p. ej. *La divina commedia* de Dante Alighieri) y la intertextualidad inmanente en las tres novelas analizadas de González Viaña. Estas intertextualidades no sólo son de por sí una muestra de las relaciones que pueden mantener diferentes naciones y culturas, sino que asimismo llevan a un imprescindible metadiscurso. Un excelente ejemplo de ello es la película *También la lluvia*, en la que, a través de un cuestionamiento de la historia latinoamericana colonial, los procesos conquistadores son puestos en duda, criticados y, al menos en parte, subvertidos. Otra muestra nos proporciona *El corrido de Dante* donde la referencialidad a y, en cierta medida, la parodia de *La divina commedia* refleja el proceso frecuentemente absurdo de las y los latinos en EE. UU., quienes primero tienen que pasar por el “purgatorio” para llegar al supuesto “paraíso”, sólo para reconocer que el sueño americano es más bien pesadilla o “infierno”.

d.- *El multilingüismo literario*: el encuentro de diferentes nacionalidades y la mezcla de distintas culturas además tiene como consecuencia un hibridismo lingüístico que da lugar a obras literarias multilingües. Eso se muestra en varios de los textos analizados en este estudio: p. ej., los rastros (literarios) del portugués en *Por tierras de España y Portugal* de Unamuno, la influencia del francés y del alemán sobre el castellano en la obra de Cecilia Böhl de Faber, la alternancia entre español, francés e italiano en los manuscritos de Raúl Ruiz, el uso de lenguas indígenas como el aymara en *También la lluvia*, el espanglés/ *spanglish* en la literatura chicana o de las y los latinos en EE. UU.

como, por ejemplo, en *Peregrinos de Aztlán*, *Conquistadora* o *El corrido de Dante*⁴⁵. Este multilingüismo desde luego no es un recurso gratuito, sino que significa la mayor representación de la formación identitaria multicultural (es decir, de las diferentes culturas y lenguas que forman su identidad) y, en ciertos casos, forzada (p. ej., en el del exiliado) de los personajes y, en sentido amplio, de las y los propios autores transnacionales.

Es más, estas fusiones culturales y lingüísticas también redefinen concepciones tradicionales de la latinidad/hispanidad. Un buen ejemplo de ello es el de Eduardo González Viaña quien, por su experiencia migratoria y su transculturación en el ámbito estadounidense, ha desarrollado una interpretación propia del realismo mágico —elemento intrínseco de la identidad latinoamericana— y lo ha adaptado a un contexto contemporáneo —marcado por la globalización y el hibridismo— al crear un realismo más bien “magicómico”. En la misma medida lo notamos en la formación de nuevas lenguas como el *spanglish* que, además, puede caracterizarse por sus propias variedades (p. ej., el *espanglés* chicano, puertorriqueño, peruano, etc.).

e.- *La creación de literatura individual y mundial*: todo lo anteriormente expuesto tiene como consecuencia la formación de obras altamente individuales por la representación de un hibridismo cultural y social, el acto de visibilizar y denunciar literariamente el estereotipo y la tropicalización, la aplicación de conexiones intertextuales y el uso de dos o más lenguas en un mismo texto, con o sin alternancia de códigos. Por ello, no es de extrañar que dichas relaciones transnacionales contribuyan a la internacionalización de un/a autor/a y permitan clasificar su obra como “literatura mundial”, según lo ilustra de manera notable Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo XVII y es probable que esta calificación también se aplique a otras creaciones del corpus aquí estudiado.

BIBLIOGRAFÍA

«Accomarca: la masacre detrás de la histórica condena de cárcel contra “El carnicero de los Andes” y otros 9 militares en Perú», *BBC Mun-*

⁴⁵ Para un estudio más amplio del multilingüismo en González Viaña, véase: Olsson, Fredrik: «‘Dad, yo soy una chica americana’: Migration, Identity and Language in Eduardo González Viaña’s *El corrido de Dante*», *CALL: Irish Journal for Culture, Arts, Literature and Language*, 1, 1 (2016), pp. 1-15.

- do, 2-IX-2016, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37254469> (consultado 24-III-2022).
- Adorno, Theodor W.: «Thesen gegen den Okkultismus», en: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1951, pp. 462-474.
- Aldama, Frederick Luis: *Postethnic Narrative Criticism: Magicorealism in Oscar 'Zeta' Acosta, Ana Castillo, Julie Dash, Hanif Kureishi, and Salman Rushdie*. Austin: University of Texas Press, 2003.
- Alva, Harold: «La frontera de González Viaña», *Ideele*, 281 (2018), <https://revistaideele.com/ideele/content/la-frontera-de-gonzalez-viaña> (consultado 30-III-2021).
- Aparicio, Frances R.: «On Sub-Versive Signifiers: Tropicalizing Language in the United States», en: Aparicio, Frances R./ Chávez-Silverman, Susana (eds.): *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Hanover: University of New England, 1997, pp. 194-212.
- / Chávez-Silverman, Susana: «Introduction», en: Aparicio, Frances R./ Chávez-Silverman, Susana (eds.): *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Hanover: University Press of New England, 1997, pp. 1-17.
- Blanco, María del Pilar/ Peeren, Esther: *The Spectralities Reader. Ghost and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York: Bloomsbury Academic, 2013.
- Burgos, Elizabeth/ Menchú, Rigoberta: *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México D. F.: Siglo XXI, 1985.
- Caminero-Santangelo, Marta: «Latinidad», en: Bost, Suzanne/ Aparicio, Frances R. (eds.): *The Routledge Companion to Latinola Literature*. London: Routledge, 2013, pp. 13-24.
- Corral, Will/ Castro, Juan de/ Birns, Nicholas: *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After*. New York: Bloomsbury Academic, 2013.
- Derrida, Jacques/ Stiegler, Bernard: «Spectrographies», en: Pilar Blanco, María del/ Peeren, Esther (eds.): *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. New York: Bloomsbury Academic, 2013, pp. 37-52.
- Derrida, Jacques: *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.
- Fourtané, Nicole: *El condenado andino: estudio de cuentos peruanos*. Lima: Centro de Estudios Andinos Bartolomé de las Casas, 2015.
- Freud, Sigmund: «Das Unheimliche», *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, 5-6 (1919), pp. 297-324.

- García, Audrey E.: «Mexican Immigration and Popular Culture in *El corrido de Dante* by Eduardo González Viana», en: Carpenter, Victoria (ed.): *(Re)Collecting the Past: History and Collective Memory in Latin American Narrative*. Oxford/ Bern: Peter Lang, 2010, pp. 217-239.
- García, María Cristina: *Seeking Refuge: Central American Migration to Mexico, the United States, and Canada*. Berkeley: University of California Press, 2006.
- González Viana, Eduardo: *La frontera del paraíso*. New York: Axiara Editions, 2018.
- *La frontera del paraíso*. Lima: Crisol, 2018.
- *El camino de Santiago*. New York: Axiara Editions, 2017.
- *El corrido de Dante*. Murcia: Alfaqque Ediciones, 2008.
- Gurpegui, José Antonio: *Narrativa chicana. Nuevas propuestas analíticas*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones UAH, 2003.
- Imoberdorf, Sebastian: *Identidades múltiples. Hibridismo cultural y social en la narrativa hispanounidense de los siglos XX y XXI*. Alcalá de Henares: Editorial Universidad de Alcalá, Biblioteca Benjamin Franklin, 2021.
- «Cine vs. literatura hispanounidenses: dos muestras diferentes de cómo franquear las barreras artísticas, culturales y sociales», en: Gutiérrez-Sanz, Víctor/ Escudero, Irene G./ Romero-Velasco, Pablo/ Camodeca Paulo (eds.): *Fronteras de la literatura y el cine*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, 2018, pp. 113-128.
- Irurozqui Victoriano, Marta: *La mirada esquiua. Reflexiones históricas sobre la interacción del Estado y la ciudadanía en los Andes (Bolivia, Ecuador y Perú), siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Lickorish Quinn, Karina: «La espectralidad, la deconstrucción y la cosmovisión andina en *El camino de Santiago* de Eduardo González Viana», *Red Literaria Peruana*, 20-XI-2018, pp. 1-10, <https://redliterariaperuana.com/2018/11/20/eduardo-gonzalez-viana-karina-lickorish/> (consultado 7-XII-2021).
- Manzano Franco, Javier: «*El corrido de Dante* de Eduardo González Viana y la irrupción de lo mítico en la novela de la inmigración», *Activarte. Revista independiente de Teoría de las Artes, Pedagogía, Nuevas Tecnologías*, 2 (2009), pp. 41-46.
- Mazzotti, José Antonio: «El camino de Eduardo», *Caretas*, 11-I-2018, <https://www.caretas.pe/cultura/el-camino-de-eduardo/> (consultado 30-III-2021).

Sebastian Imoberdorf

- Olsson, Fredrik: «'Dad, yo soy una chica americana': Migration, Identity and Language in Eduardo González Viaña's *El corrido de Dante*», *CALL: Irish Journal for Culture, Arts, Literature and Language*, 1, 1 (2016), pp. 1-15.
- Paz Soldán, Edmundo: *Norte*. Barcelona: Mondadori, 2011.
- Peña Abrego, Carmen: «González-Viaña, Eduardo», en: Kanellos, Nicolás (ed.): *The Greenwood Encyclopedia of Latino Literature*. Westport: Greenwood Press, 2008, vol. II, pp. 540-542.
- Pozo, José del: *Historia de América Latina y del Caribe, 1825-2001*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2002.
- Quesada, Roberto: «Carta al presidente de EE. UU. Donald Trump», *Tiempo Digital*, 18-IX-2017, <https://tiempo.hn/escritor-hondureno-envia-carta-al-presidente-donald-trump/> (consultado 16-VII-2018).
- Rodríguez, Juan: «Chicano Literary Criticism», en: Martínez, Julia/Lomelí, Francisco (eds.): *Chicano Literature: A Reference Guide*. Westport: Greenwood Press, 1985.
- Soifer, Hillel/ Vergara, Alberto: *Politics after Violence: Legacies of the Shining Path Conflict in Peru*. Austin: University of Texas Press, 2019.

El *Boletín Hispánico Helvético* (BHH) es el órgano de expresión de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos (SSEH).

Además de brindar información acerca de las actividades realizadas en el seno del hispanismo suizo, el BHH ofrece un espacio de difusión del hispanismo en sus diversas tendencias hermenéuticas y campos de interés (la investigación literaria, lingüística, histórica y cultural). Constituye asimismo una plataforma de publicación para los jóvenes hispanistas incentivándolos de este modo en su labor investigadora.

BHH se publica con ayuda económica de la ASSH
(Académie Suisse des Sciences Humaines et Sociales):
<http://www.sagw.ch/fr/sseh/publikationen/Boletin-Hispanico-Helvético.html>.

BHH está indexado en CIRC, MIAR, MLA, Latindex, Elektronische Zeitschriftenbibliothek.

BHH sale dos veces al año (en primavera y otoño), o en un número doble (otoño), en versión electrónica disponible en libre acceso:
<https://bhh-revista.ch>

Los artículos que aparecen en la revista son evaluados y revisados por los miembros del Comité de redacción y en casos especiales por expertos externos.

Diríjase toda correspondencia relacionada con el contenido del BHH a
Bénédicte Vauthier (Universität Bern): benedicte.vauthier@unibe.ch
Sandra Schlumpf (Universität Basel): sandra.schlumpf@unibas.ch

Para hispanistas suizos o residentes en Suiza, la suscripción al BHH está incluida en la cuota de socio de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.

Precio de un número suelto en papel: 25 CHF.

Para pedidos, diríjase al secretario de la revista, Ángel Berenguer Amador:
angel.berenguer@unibas.ch.

SOCIEDAD SUIZA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

Presidente

Itziar López Guil (Universität Zürich)

Vice-Presidentas

Yvette Sánchez (Universität St. Gallen)

Dora Mancheva (Université de Genève)

Tesorera

Laura Sánchez (Universität Zürich)

Secretaría

Chiara Licci (Universität Zürich)

chiara.licci@uzh.ch

ISSN: 1660-4938

Dep. Legal: V-2207-2003



Soutenu par l'Académie suisse
des sciences humaines et sociales
www.assh.ch