



Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA



Nº 76 Enero - Junio 2018

*Revista de Literatura
Hispanoamericana*

*El Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas
y sus publicaciones aparecen reseñados en:*

- **Red Iberoamericana de Revistas Arbitradas de Comunicación y Cultura**
- **Registro de Publicaciones Científicas y Tecnológicas del Fonacit**
- **Registro y Catálogo de Publicaciones de Latindex**
- **Revencyt. ULA**

© UNIVERSIDAD DEL ZULIA. 2018
Revista de Literatura Hispanoamericana
Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas

*Esta publicación científica en formato digital
es continuidad de la revista impresa*

ISSN: 0252-9017

Depósito legal: pp 197102ZU50

Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas
Facultad de Humanidades y Educación
Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela

Instituto de investigaciones literarias y lingüísticas

Fátima Celis

Directora

Editora-Jefe de la Revista de Literatura Hispanoamericana

Thaís Jiménez Flores

Secretaria - Coordinadora

Jesús David Medina

Coordinador de Extensión

Godsuno Chela-Flores

Editor-Jefe de la Revista Lingua Americana

Investigadores: Enrique Arenas Capiello (†), Steven Bermúdez, Fátima Celis, Godsuno Chela-Flores, Margarita Figueroa, Gloria Fuenmayor de Vélchez, Cósimo Mandrillo, Masiel Matera, Javier Meneses Linares, Alicia Montero Morillo, Leisie Montiel Splugla, Mario José Morales, Jesús D. Medina F., Thaís Jiménez, Yeriling Villasmil, Gisela Swiggers, Donald García, Nibaldo Parra, Adriano J. Camacho Valbuena, Marlon A. Rivas Sánchez.

Revista de Literatura Hispanoamericana

Editora

Fátima Celis

Editores Asociados

Jesús Medina (LUZ)
Steven Bermúdez (LUZ)
Marlon Rivas (LUZ)
Adriano Camacho (España)

Comité Editorial

Cosimo Mandrillo (LUZ)
Orlando Chirinos (UC)
Jesús Medina (LUZ)
Marlon Rivas (LUZ)
Víctor Carreño (LUZ)
Víctor Azuaje (Mount Saint Mary College, USA)
Thaís Jiménez (LUZ)
Luis Moreno Villamediana (ULA)
Adelso Yáñez (University of Otago, NZ)
Steven Bermúdez Antúnez (LUZ)
Adriano Camacho (España)

Consejo Asesor

Godsuno Chela Flores (Venezuela)
Laura Antillano (Venezuela)
Douglas Bohórquez (Venezuela)
Luis Barrera Linares (Venezuela)
Antonio Isea (USA)
Francoise Del Pratt (Francia)
José María Paz Gago (España)

Coordinador de Publicación

Lic. Jesús Taborda

Fundador

José Antonio Castro

Correo electrónico de la revista:

revliteraturahispanoamericana@gmail.com

Diseño gráfico de portada

Guillermo Roa
Rubén Muñoz
Javier Ortiz



Contenido

Editorial. <i>Fátima Celis</i>	10
La maldad disfrazada: el Vampiro en “Reunión con un círculo rojo” de Julio Cortázar <i>Evil in disguise: the Vampire in “Reunión con un círculo rojo” by Julio Cortázar</i> Frak Torres Vergel.....	11
Galletas de la fortuna: Escritura de deseos en <i>Negra</i> (2013) y <i>Domingo de Revolución</i> (2016) de Wendy Guerra <i>Fortune Cookies: Writing of Wishes in Negra (2013) and Domingo de Revolución (2016) by Wendy Guerra</i> Cynthia Carggiolis Abarza.....	24
El espacio habitado. Análisis de la construcción del espacio desde la perspectiva indígena en <i>Cielos de la tierra</i> de Carmen Boullosa <i>Space to live in</i> <i>Study of construction of space since indigenous perspective</i> <i>in Cielos de la tierra of Carmen Boullosa</i> Flor Nazareth Rodríguez Ávila.....	40
Escuela actual: Conocimiento que no emociona, una perspectiva desde la enseñanza de la literatura Miguel Ángel Nicholls Anzola.....	53
La idea de la literatura como documentación en César Aira Angélica Tornero.....	63



EDITORIAL

Existimos en un planeta pleno de cosas bellas, en todas partes la naturaleza da testimonio de esa belleza y devuelve a nuestros sentidos la impresión de sus colores, sus formas, sus sonidos... al placer de la contemplación de esta naturaleza distinta y misma en cada continente (distinta porque en su especificidad responde a cada entorno según el continente que habita y misma por ser naturaleza) se suma lo que la naturaleza humana, imaginativa, creativa, es capaz de producir. Con aciertos y errores seguimos ejercitándonos en la tarea de estimar todo lo que nos rodea en su justa medida. Tal vez la mayoría de las veces logramos apenas vislumbrar un ápice de nuestro entorno, considerarlo y valorarlo, pasando por alto que nuestro ser está dado a la belleza, al bien común, a la cooperación, a la nobleza. Aquello que despierta en nosotros designios oscuros, que nos vuelve miserables, mezquinos, lamentablemente, proviene también de esta naturaleza que somos. ¿Cómo vencer esta tendencia a la destrucción, a procurar el daño ajeno, el propio? ¿Cómo evitar sucumbir ante quienes, dominados por estas fuerzas oscuras, obnubilados por su miseria, pretenden ocultar toda luz, toda belleza, del espíritu humano? ¿Qué hacer en este tiempo tan terrible, en el que estamos siendo sometidos a tan duras pruebas? La única forma de vencer es la persistencia, mantener el anhelo porque la vida no sea menos que la vida, y absolutamente nadie pueda separarnos de lo que tenemos derecho a ser, a crear.

La literatura, el arte, nos sostienen en esta lucha por momentos desigual, y nos llenan de esperanza porque son el remanso donde descansan nuestra mente y nuestro cuerpo y nos permite recuperar fuerzas para seguir adelante.

Agradecemos a nuestros colaboradores su paciencia, comprensión y apoyo, y esperamos continuar con nuestra labor con mejores augurios en el futuro.

Fátima Celis

E-mail: marlonfatima@gmail.com



Revista de Literatura Hispanoamericana
No. 76, Enero-Junio, 2018:

La maldad disfrazada: el Vampiro en “Reunión con un círculo rojo” de Julio Cortázar

Frak Torres Vergel

Universidad del Magdalena - Colombia
frakliterature@hotmail.com

Resumen

Este artículo explora la representación y el significado de la figura arquetípica del Vampiro en “Reunión con un círculo rojo” (*Alguien que anda por ahí*, 1977) de Julio Cortázar (1914-1984). Encuadrados en los parámetros de caracterización semionarratológica del género fantástico, se exponen tres aspectos definitorios de la ‘normalidad anormal’ distintiva y latente en las propiedades diegéticas del relato: el elemento sobrenatural transgresivo que adquiere valor estético mediante el empleo de una intertextualidad y una isotopía evidenciables en el discurso literario; el universo subtextual identificable como una suerte de tanatofobia o miedo patológico a la muerte; y la construcción mutua entre autor-lector de la historia narrada y por narrar desde una lúdica apelativa marcada por un uso específico de la instancia narrativa.

Palabras clave: Intertextualidad, literatura argentina, crítica literaria, Vampiro.

Recibido: 13-02-2018 Aceptado: 16-05-2018

Evil in disguise: the Vampire in “Reunión con un círculo rojo” by Julio Cortázar

Abstract

This paper explores the representation and meaning of the archetypal figure of the Vampire in “Reunión con un círculo rojo” (*Alguien que anda por ahí*, 1977) by Julio Cortázar (1914.1984). Following the semionarratological characterization parameters of the fantastic literature, it analyses three defining aspects of the distinctive and latent ‘abnormal normality’ in the diegetic properties of the story: the transgressive supernatural element that acquires aesthetic value through the use of a intertextuality and an isotopy evident in literary discourse; the subtextual universe identifiable as a sort of thanatophobia or pathological fear of death; and the mutual construction between the author-reader of the story narrated and for narrating from an appellative play marked by a specific use of the narrative instance.

Key words: Intertextuality, Argentinian literature, literary criticism, Vampire

Introducción

“Reunión con un círculo rojo” es el único relato de la cuentística cortazariana que incluye en una misma diégesis cuatro personajes arquetípicos de la tradición literaria de terror fantástico: el Vampiro, el Fantasma, el Licántropo y el Mal Lugar. No obstante, es la figura del Vampiro la que adquiere mayor valor estético y protagonismo en el decurso de la narración.

En el cuento se narra la circunstancia de un hombre extranjero (Jacobo) en una ciudad alemana (Wiesbaden) que, apremiado por la lluvia y el cansancio derivado de su jornada de trabajo, decide cenar en un desolado restaurante (Mal Lugar) atendido por dos camareros siniestros (Licántropos) y una mujer

(Vampiro) que tiene la facultad de sugestionar a sus víctimas. Estando él allí, entra al restaurante una turista inglesa (Fantasma) cuyo propósito aparente es evitar que Jacobo muera en manos de los personajes ominosos. Sin embargo, paradójicamente Jacobo cree que ella corre grave peligro y decide esperar a que finalice la cena para custodiarse hasta su residencia sin que se percate. Para sorpresa de Jacobo, mientras la seguía, la turista desaparece en el camino, y en este estado aún de perplejidad decide retornar al restaurante para verificar que aquella no haya regresado al sitio maldito, donde el protagonista finalmente encuentra su muerte.

En *Revelaciones de un cronopio*, Cortázar explica el origen del relato:

El cuento parte de un cuadro del pintor venezolano Jacobo Borges en el que los elementos vampíricos, de anormalidad, de aberración humana son muy perceptibles, como en toda su obra. Los cuadros de Borges están llenos de monstruos, de misterio, de cosas extrañas que ocurren, de personajes que avanzan un poco saliendo de un cortinado, sin que se sepa muy bien lo que son (González Bermejo, 1986: 109).

El pintor al que se refiere Cortázar es el mismo a quien ambiguamente dedica el cuento. La decisión de escribir en la dedicatoria sólo el apellido del artista supone que el lector crea que se trata del reconocido escritor argentino Jorge Luis Borges. El nombre del pintor lo lleva el protagonista del cuento, y los elementos detallados en el cuadro del artista venezolano concuerdan con la estética del terror construida discursivamente en “Reunión con un círculo rojo”. La contemplación de la pintura también desencadena en Cortázar la evocación de un evento de su vida mientras estaba en Alemania, nación donde ocurre la acción del relato, específicamente en Wiesbaden, capital del estado de Hesse: “ese cuadro me trajo el recuerdo de un episodio que me sucedió en Alemania. El episodio corresponde a la primera parte del cuento; en la segunda irrumpe lo fantástico” (González Bermejo, 1986: 109-110).

Por otro lado, el sentido que adquiere el título “Reunión con un círculo rojo” proviene de la tradición literaria de terror fantástico. El lexema “reunión” hace

referencia al encuentro fortuito o velada inesperada que, al ingresar al restaurante Zagreb, tiene Jacobo con un cortejo de monstruos sobrenaturales o personajes-tipo de la literatura de horror fantástico, como son el Vampiro (la mujer diminuta de ojos grandes), el Fantasma (la turista inglesa y el mismo Jacobo), el Licántropo (los dos camareros) y el Mal Lugar (el restaurante Zagreb). El “círculo rojo” además de indicar la marca de sangre que deja la mordedura del Vampiro en el cuello de la víctima, simboliza el circuito de inmortalidad funesta del necesario rito mortífero de la sangre como alimento de vida ultraterrena, dado que los individuos que mueren bajo el poder del Vampiro se transforman asimismo en seres inmortales o muertos-vivos condicionados con el reiterado consumo de sangre para supervivir y mantener su perpetuidad. El “círculo rojo” es el eslabón de la muerte como suplicio, castigo infinito o prisión inmortal. Noción equiparable a la creencia del cristianismo, que relaciona el Mal con el Diablo, principal fuerza perniciosa de origen aciago y en perenne condenación.

Intertextualidad e isotopía del vampirismo en RCR¹

Cortázar en su obra convoca con frecuencia los temas de la literatura gótica y de horror moderno, notorias influencias que obtuvo de sus lecturas de juventud. Su novela *62/modelo para armar* (1968), además de ser una ingeniosa realización

1 A partir de ahora se usará la abreviatura RCR: “Reunión con un círculo rojo”.

intertextual del croquis delineado por Morelli en el capítulo 62 de *Rayuela* (1963), es un artefacto genérico organizado mediante el uso de referentes y vasos comunicantes derivados del tema del vampirismo como motivo constructor del tejido semántico del texto.

62/*modelo para armar* y RCR comprenden ciertas concomitancias con la tradición fantástica que van desde la caracterización de los personajes hasta la situación narrada en ambas historias. Una de estas intertextualidades se presenta en el nombre del restaurante de la novela, “Polidor”, referencia al escritor inglés John Polidori, autor del relato “El Vampiro” (1819), cuyo protagonista, lord Ruthven, inspiró la concepción de otros vampiros célebres de la literatura de terror, como la despiadada Brunhilde del cuento “No despertéis a los muertos” (1823) de Johann Ludwig Tieck; o la oprimida Berenice del cuento “Berenice” (1835) de Edgar Allan Poe; o el *sir* Francis Varney de la voluminosa novela *Varney, el vampiro o El festín de la sangre* (1847) del escritor escocés James Malcolm Rymer; o la lésbica Carmilla de la novela *Carmilla* (1872) de Joseph Sheridan Le Fanu; o, por supuesto, el conde Drácula de la novela *Drácula* (1897) de Bram Stoker.

Igualmente, el uso de las expresiones espaciales “salón vagamente balcánico” y “enclave transilvánico” en RCR muestran cierta influencia gótica de carácter intertextual al estar vinculadas con la lluvia, componente clásico de la narrativa de terror de finales del siglo

XVIII y principios del XIX: “Miró con detalle el enclave transilvánico que lo protegía de la lluvia y de una ciudad alemana no excesivamente interesante. El silencio, las ausencias y la vaga luz de las bujías eran ya casi sus amigos” (Cortázar, 2011: 572).

Una parte considerable de la narrativa cortazariana festeja mediante juegos intertextuales o lúdica palimpésstica la literatura gótica y, de modo específico, aquellos relatos de terror sobrenatural cuyo eje mítico es el vampirismo, como la presentación de “un castillo sangriento” (Cortázar, 1968: 9) y los pasajes en que Juan, personaje narrador en 62/*modelo para armar*, y Jacobo, en RCR, están sentados a la mesa en el fondo de un restaurante desolado y ensombrecido, cerca de espejos que reflejan la presencia de la tradición vampírica. Esta atracción de Cortázar por el tema del Vampiro estuvo marcada por la considerable cantidad de libros sobre vampirismo que conformaron en vida su biblioteca personal. Sus libros en la Fundación Juan March están divididos en dos secciones y dentro de la más cuantiosa hay “un gran número de obras sobre vampiros y fantasmas a los que el escritor argentino siempre fue muy aficionado” (Marchamalo, 2011: 32).

En RCR la figura arquetípica del Vampiro comunica la presencia de cierta grieta en la realidad y la sensación latente de un vacío existencial concretado en la carga funesta que Jacobo sobrelleva desde que ingresa hasta que retorna al Zagreb para encontrarse con la muerte,

lo cual permite deducir que el Vampiro en este cuento representa dos formas de alteridad, una en el plano del contenido y otra en el plano de la forma: la primera se presenta cuando *conquista* de modo subrepticio la vida del protagonista; y la segunda, a lo largo del relato al sugerir “la presencia de lo indecible (la otra cara de lo decible) —a saber, la alteridad— sin enunciarlo” (Bozzetto, 2001: 234).

Como personaje arquetípico del terror metafísico, el Vampiro ha representado principalmente en el imaginario social dos aspectos de especial relevancia presentes en RCR: la muerte y el mal. El Vampiro es una construcción del inconsciente colectivo que en la sociedad moderna se ha traducido como la representación imaginaria de “un *doble* que tiene como rasgo fundamental el potencial de la inmortalidad asociado a una parte maldita, seductora y perversa [...]. Es una elaboración siniestra al ser la materialización simbólica del mal y de la muerte” (Erreguerena, 2002: 12 y 25).

En RCR lo siniestro se concreta en el estado de mesmerismo del protagonista y el acontecimiento de la posesión de ese cuerpo vivo en manos de una criatura extraña a este mundo, que tiene todas las características de los llamados muertos-vivos. Esta modalidad de lo ominoso reposa sobre una doble realidad, lo familiar y lo desconocido, característica de lo fantástico contemporáneo. No obstante, en RCR también se hacen explícitos desde el inicio los indicios formales de la tradición de terror preternatural y, sobre todo, un conjunto

de elementos propios de la isotopía del vampirismo: la atmósfera fantasmagórica del restaurante Zagreb (Mal Lugar), caracterizado con los atributos del silencio denso, la quietud cargante, la soledad lúgubre, las guirnalda mortuorias en estado marchito, los objetos antiguos, la penumbra, la luz mortecina, las sombras ficticias, la palidez de los personajes, la blancura de los manteles, el espeso cortinado rojo del fondo, las flamas macilentas de las velas, el espejo opaco; la noche como marco para el crimen, dado que el Vampiro es destruido por el sol; la lluvia con su sensación de riesgo; y el sapo (que se cruza en el camino de Jacobo mientras sigue a la turista inglesa), elemento simbólico intratextual que representa el paso de un estado a otro, la transformación implícita venidera en Jacobo y latente en los personajes macabros del relato, y el acto de espera paciente de éstos para cazar a su víctima: “El sapo había encontrado un agujero al pie de la tapia y esperaba también, quizás algún insecto que anidaba en el agujero o un pasaje para entrar en un jardín” (Cortázar, 2011: 577).

Esos personajes tenebrosos que atienden el Zagreb son seres maquinales que recurren a la maldad disfrazada para cristalizar sus planes funestos: “la diminuta mujer de grandes ojos y pelo negro que llegó como desde la nada, dibujándose de golpe junto al mantel blanco, una leve sonrisa a la espera (Cortázar, 2011: 571-572). El pasaje se intensifica aún más cuando, en lugar de la tétrica petisa, aparece de repente junto a la mesa de Jacobo, con el esmalte de las

sombras, un mesero de actitud mecánica, semejante a la de la mujer, pero con características de licántropo:

La mano que vertía el vino en la alta copa estaba cubierta de pelos, y a usted le llevó un sobresaltado segundo romper la absurda cadena lógica y comprender que la mujer pálida ya no estaba a su lado y que en su lugar un camarero atezado y silencioso lo invitaba a probar el vino con un gesto en el que solo parecía haber una espera automática (Cortázar, 2011: 572).

Según King, lo que realmente asusta del Licántropo es su maldad interior que resurge con alevosía; de ahí que todo el concepto del Hombre Lobo implique "un incisivo estudio de la hipocresía, sus causas, sus peligros y sus daños para el espíritu" (2016: 123). El Vampiro posee la virtud de convertirse en seres de otra índole, como el lobo. La alteridad del Vampiro, por tanto, es la más compleja de todas las imágenes arquetípicas del terror moderno. Sus alternativas de conversión, sus posibilidades de dualidad y sus extensiones de la personalidad le otorgan un carácter siniestro representativo de todo aquello que pertenece al plano de lo inconsciente, "a la parte más escondida de los temores humanos" (Ballesteros González, 1998: 322).

Para Vax el Vampiro es una combinación de muerto-viviente y hombre-lobo, de naturaleza ambivalente, que horroriza y fascina a un tiempo por el hecho de no envejecer y emitir con su fuerza mágica y maléfica la omnipresencia del peligro (1965: 26). En este sentido, esa suerte de inocencia de Jacobo ante la latencia y la proximidad

de su muerte enmarca la circunstancia climática de horror psicológico más sugestiva a lo largo del relato. Por momentos Jacobo se siente dominado por la atmósfera del Zagreb, incidente usual a la luz del mito del Vampiro, que tiene el poder de magnetizar e hipnotizar a sus víctimas para alcanzar sus propósitos letales. Prueba de esto es que Jacobo recobra su sentimiento de autonomía sólo hasta cuando sale del restaurante: "Y salió a la calle donde ya no llovía. Solo ahí respiró de verdad, como si hasta entonces y sin darse cuenta hubiera estado conteniendo la respiración: sólo ahí tuvo verdaderamente miedo y alivio al mismo tiempo" (Cortázar, 2011: 576-577).

Por otro lado, así como la desaparición de la turista inglesa en medio de la calle denota su carácter fantasmal, la ausencia de reflejo de la menuda mujer en el espejo del restaurante y la no proyección de su sombra son los indicios más claros de su naturaleza vampírica. La mujer-vampiro de RCR no seduce; hipnotiza, proponiéndose con ello la destrucción del otro, su muerte irremediable. En realidad, lo que todo el mundo teme del Vampiro es su mirada ya que tiene el poder de poseer al otro y destruirlo. El Vampiro es, en primer término, un muerto viviente que lo que toca lo convierte en algo monstruoso, la otredad es poseída y aniquilada.

En RCR la vampiresa del Zagreb personifica además el plano diferenciado entre lo sobrenatural y la materia, eje concomitante con el consumo de sangre que, para el vampirismo, simboliza la inmortalidad, alcanzando el carácter

de *alter ego* de la existencia humana. El vampiro cortazariano posee algunas de las características físico-psíquicas erigidas por la literatura tradicional de terror fantástico: dientes puntiagudos, tez blanquecina, mirada hipnótica. Asimismo, se encuentra vinculado a algunos elementos que se han convertido en referentes del imaginario social, como el espejo, la oscuridad, la sangre, la sexualidad explícita y, los más significativos de todos: el mal y la inmortalidad.

Tanatofobia

El miedo a la muerte es un tema clave implícito en RCR, ya que contrapone a través de dos personajes fantasmales (Jacobó y la turista inglesa) la constante dualista de lo terrenal y lo ultraterrenal, supeditada, en este caso, a dos motivos característicos de la figura arquetípica del Vampiro: la acechanza y la inmortalidad.

El silencio de ese “otro lado” que amenaza todo el tiempo la vida de Jacobó es la confirmación de la inminencia del fin de su existencia terrenal. Así, el lector, aunque no pretenda ver la muerte de Jacobó, la intuye.

Cueto, al referirse al tabú de la muerte en la sociedad contemporánea, dice que este “implica una supresión, una elisión de lo innombrable. Y el referente de lo innombrable es siempre lo no deseado

por una cultura determinada” (2005: 25). En los relatos de Cortázar esta elisión, propia de lo innombrable, está expresada formalmente de distintos modos² sugiriendo aspectos inherentes a la condición humana. La muerte se ha convertido en tabú, y la elusión de este tabú se presenta a modo de retórica del miedo en la narrativa cortazariana.

En RCR lo innombrable y no deseado es la muerte. Hoy este miedo a la muerte es tan agudo que ha pasado a ser uno de los ulteriores tabúes más esenciales de las sociedades contemporáneas, en permanente reconfiguración mítica hacia la post-ilusión de una inmortalidad aferrada al desarrollo transhumanista que permita en un futuro muy cercano hacer realizables todos los alcances de la singularidad tecnológica considerados por la imaginación del hombre. Las personas intentan cubrir este miedo por múltiples medios posibles, empezando con actos evasivos evidenciables en el plano verbal mediante elisiones y eufemismos. No es casualidad que Marchese y Forradellas ilustren la definición del término “eufemismo” con expresiones como “ya no está con nosotros”, “ya pasó a mejor vida”, “ha terminado de padecer” o “descansa en el Señor” (1989: 155). Para Durand:

Muy lejos de ser incompatible con el instinto de vida, el famoso «instinto de muerte», que Freud descubrió en ciertos análisis, surge

2 Se trata de una retórica del miedo que transmite una impresión de angustia existencial, confusión y zozobra mediante la combinación del hiperrealismo con variadas modalidades de elipsis, vacíos enunciativos o silencios narrativos como las oraciones inacabadas, las reticencias, los juegos locutorios, los rodeos de palabras, las sugerencias y la lúdica entre voz narrativa y focalización.

simplemente de que la muerte es *negada*, eufemizada al extremo en una vida eterna, en el interior de las pulsiones y de las resignaciones que inclinan las imágenes hacia la representación de la muerte (2000: 127).

Estos actos huidizos causados por el miedo a la muerte también se revelan en la actualidad cuando los familiares del fallecido recurren a entidades "encargadas" (mediante una buena suma de dinero) de quitarles "el muerto de encima", acomodándolos y aislándolos en esos lugares convenientes, "con mucha luz y música al fondo", denominados tanatorios (García Martínez, 2005: 164). La muerte es temible puramente por una particularidad: "la cualidad de hacer que todas las demás cualidades ya no sean negociables" (Bauman, 2007: 45). El miedo a la muerte se puede notar asimismo en la supresión de muchas ritualidades simbólicas que acompañaban los fallecimientos de miembros de la comunidad en algunas culturas primitivas y premodernas. Poco a poco *los muertos han dejado de existir* al ser arrojados fuera de la circulación simbólica de la colectividad. Ya no son protagonistas dignos del intercambio, "y se les hace ver muy bien al proscribirlos cada vez más lejos del grupo de los vivos" (Baudrillard, 1993: 145). Este sentido de muerte desafectada es tratado por Buxó al adosar los significados metafísicos que la pérdida alcanza para algunas culturas y que se encuentran en oposición a los modos en que el hombre actual sobrelleva ese miedo a la muerte contagiado por el trastorno utilitario de una sociedad materialista de consumo:

En unas culturas integran la muerte en una interacción animista entre los seres humanos, los espíritus y las cosas materiales; en otras, se explica como la culminación de un proceso, siendo el triunfo de la muerte la negación de la vida material y, a la vez, la apertura a la vida espiritual. Y, aun en otras, la muerte es una metamorfosis que culmina en la reintegración al proceso de vida mediante la propia reencarnación o el renacimiento a través de la descendencia (Buxó Rey, 2001: 26).

En definitiva, hoy ese cuerpo inanimado estorba porque hace pensar en el verdadero sentido de la vida y desvía la atención de la "felicidad" fabricada a nivel tecnológico e industrial. Situación similar mas no equiparable ocurre con la fascinación que siente el público por la ficción de terror, que, a través de los tiempos, ha precisamente servido "de ensayo para nuestras muertes [...]; el relato de horror se desarrolla con la mayor naturalidad en ese punto de contacto entre el consciente y el inconsciente, donde la imagen y la alegoría prosperan espontáneamente" (King, 2014: 16 y 19).

Un recurso empleado por Cortázar para aludir al temor irracional hacia la muerte es el tema del viaje. Cuentos como "Ómnibus" y "Manuscrito hallado en un bolsillo" se desarrollan por medio de este derrotero simbólico que adquiere el sentido de una misteriosa marcha desconocida regida por potencias extrañas al viajante ratificadoras de su enfrentamiento y confluencia con la muerte.

El miedo a la muerte "es el arquetipo de todos los miedos, el temor último del que todos los demás toman prestados sus significados" (Bauman, 2007: 73).

Al provenir de la resistencia del *yo* ante el trasmundo, el miedo a la muerte es la sustancia pura de los cuentos de terror sobrenatural. La tanatofobia es el primer gran tema que subyace en la literatura de miedo, con figuras arquetípicas como el más allá, el demonio y el vampiro, que se articulan con otras cuatro temáticas trascendentales del género fantástico: “los fantasmas, el otro o el miedo al extranjero, el miedo al primitivo que todos llevamos dentro y, por último, el miedo a la descomposición del *yo*” (Martínez de Mingo, 2004: 10 y 21).

El Fantasma, el Mal Lugar, el Vampiro y el Licántropo son símbolos colectivos creados por el ser humano en su intento de racionalizar y conjurar el tabú del terror a la muerte. Su carácter impredecible y misterioso genera en la conciencia humana una gran ansiedad tanatofóbica. Las sociedades humanas han tenido que resolver la muerte psicológicamente por medio de la única arma real, potente y eficaz que posee el ser humano: el simbolismo. Al no representar estrictamente la realidad, “el simbolismo constituye una fuerza trascendente y crea una realidad cultural que explica la muerte de diversas maneras” (Buxó, 2001: 26)

Instancia narrativa

Al estudiar los relatos de Cortázar cobra particular relevancia tener claro quién narra y la perspectiva o posición que

orienta el relato, es decir, la voz narrativa y el punto de vista. El mayor logro narratológico en RCR es precisamente el uso deliberado de la instancia narrativa como recurso estratégico para que el lector sólo hasta el último párrafo descubra el sentido desdoblado de la historia³, resorte dramático muy usual en la cuentística cortazariana, donde “encontramos una retórica de lo fantástico que se repite con variaciones y que está estrechamente unida a la voz del narrador” (Pellicer, 1985: 37).

RCR está relatado desde una perspectiva intradiegética, narrador dentro de la historia, cuya voz narrativa corresponde al fantasma de una mujer que en vida podría haberse llamado Jenny. Esta narradora tiene como narratario al protagonista de la historia, Jacobo. La narradora, sin embargo, no aparece siempre en calidad de narradora de conocimiento relativo o parcial, como correspondería normalmente a un narrador homodiegético, sino que pone a la vista en el discurso los rasgos de un narrador omnisciente, justificados parcialmente por la focalización en Jacobo, como cuando describe el efecto que causa en éste la soledad del restaurante: “Primero fue esa sensación de siempre en un restaurante vacío, algo entre molestia y alivio” (Cortázar, 2011: 571); o cuando da a conocer la duda en los pensamientos de Jacobo: “Pensó que acaso ya era demasiado tarde dentro de la rutina de la ciudad pero casi no tuvo tiempo de alzar

3 La historia de horror cortazariano suele terminar con un giro sorpresa.

una mirada de interrogación turística" (Cortázar, 2011: 572); o cuando declara conocer lo que pensó Jacobo respecto a la forma en que los camareros la veían: "la miraban de una manera que a usted le pareció demasiado intensa, en todo caso injustificada" (Cortázar, 2011: 574).

La focalización va de un personaje a otro. Unas veces el punto focal está en la turista inglesa, que narra con muestras de conocer la interioridad de Jacobo (homodiégesis de protagonista en desplazamiento con focalización cero); otras veces, la atención está dirigida hacia Jacobo, siendo lo narrado por la turista inglesa lo que éste percibe (homodiégesis de testigo con focalización interna en Jacobo). El matiz diferencial en estos dos casos es mínimo, e indica un dominio de la alteridad en los usos de la voz y el punto de vista, porque los recuerdos presentados en el discurrir discursivo de la narradora en relación con la diégesis interna del protagonista pasan asociadamente por el filtro de la conciencia de ambos. Se trata de un juego armonioso pero transgresivo de la instancia narrativa mediante la ruptura hiperbática de las estructuras aristotélicas de lo fantástico tradicional, y a partir de la utilización deliberada de la focalización narrativa para retar ciertas ideas preconcebidas sobre las posibilidades de la historia. Una de estas posibilidades se revela en el humor sombrío presente en la voz narrativa. Cortázar juega irónicamente con la trama disfrazando las verdaderas intenciones de la turista inglesa mediante un defecto visual:

Y a usted eso le pareció desagradable y descortés, aunque el pobre topo miope no pudiera enterarse de nada ahora que revolvió en su bolso y sacaba algo que no se podía ver en la penumbra pero que se identificó con el ruido que hizo el topo al sonarse (Cortázar, 2011: 574)

La diégesis y sus ramificaciones hacia las funciones del "otro" como una lúdica interrogativa legitimante permite advertir la ironía solapada del relato. El humor negro ha servido como revulsivo antisentimental por excelencia y fue apreciado por los surrealistas, que recurrieron a él de múltiples formas. La mujer-fantasma, narradora del cuento, manifiesta una fingida actitud durante la acción, excusada al final del relato con la interlocución directa de la mujer-vampiro, que refiere la incapacidad de aquélla para salvar a las víctimas debido a su condición fantasmal: "—Oh, ella es así. Hizo lo que pudo por evitarlo, siempre lo intenta, la pobre. Pero no tienen fuerza, solamente pueden hacer algunas cosas y siempre las hacen mal, es tan distinto de cómo la gente los imagina" (Cortázar, 2011: 578).

Una de las características del relato fantástico cortazariano es la de dar palabra a las criaturas del "otro lado". Al otorgarle la facultad de narrar a un ser inmaterial, Cortázar vulnera la concepción racionalista. En RCR la imagen del fantasma de la turista inglesa, por su condición de narradora, es paradójicamente la más viva de todas. Contrario a la creencia tradicional de que el fantasma, al carecer de materialidad, no es capaz de emitir sonidos, en RCR el

fantasma se presenta como el portador de la mala noticia. Se trata de transgresiones en distintos planos y niveles del texto, propias de lo neofantástico, usado por Cortázar. La no existencia de espejos en los sitios donde habitan vampiros, dada su destrucción al ver reflejada su imagen, configura aquí también una transgresión a nivel temático, ya que, en oposición a ese componente tradicional del mito del vampiro, en el discurso diegético de RCR sí se presenta un espejo en el Zagreb.

Consideración final

El quebrantamiento de esquemas, la influencia marcada por las lecturas de obras góticas y neoterroríficas, la reconfiguración de la técnica fantástica, las experiencias de vida y lo fantástico asumido como visión del mundo y búsqueda personal, son circunstancias de la narrativa cortazariana que pueden percibirse en RCR.

Campra sostiene que hay una modalidad de vacío enunciativo en el texto fantástico constituida por “el silencio de

ese «otro lado» que se opone al mundo de la normalidad cotidiana” (1991: 57). En RCR, este tipo de silencio se cristaliza en la voz narrante del fantasma de la turista inglesa que cuenta una historia en la que predomina una atmósfera crepuscular en comunión con cierta lúdica focal. Tal condición permite que pueda presentarse, mas no representarse, como podría pensarse a primera vista. Se trata de otro artificio a nivel semántico expresado narratológicamente por Cortázar, pues lo anormal inquieta y asusta en especial cuando está expresado como la reposada normalidad de nuestra monstruosidad. La voz narrante de la turista inglesa en RCR es equiparable a “la intervención de un objeto soñado en la vida cotidiana, a la animación de una estatua, a la manifestación simultánea de épocas distintas o a la coexistencia de vivos y muertos” (Verdevoye, 1991: 115), motivos temáticos de la tradición fantástica cuyos recorridos proponen al lector un lenguaje humano que enfrenta los dos modos de realidad del imaginario social: uno aparente y otro secreto.

Referencias bibliográficas

- Ballesteros González, Antonio (1998). *Narciso y el doble en la literatura fantástica victoriana*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Baudrillard, Jean (1993). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila.
- Bauman, Zigmunt (2007). *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*. Barcelona: Paidós.
- Bozzetto, Roger (2001). ¿Un discurso de lo fantástico? En Roas, David (Comp.). *Teorías de lo fantástico*. (223-242). Madrid: Arcos/Libros.
- Buxó Rey, Ma. Jesús (2001, 4 de noviembre). El último tabú en nuestras sociedades modernas. *La Vanguardia*, p. 26.

- Campra, Rosalba (1991). Los silencios del texto en la literatura fantástica. En Morillas Ventura, Enriqueta (Ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. (49-73). Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.
- Cortázar, Julio (2011). *Cuentos completos*. Bogotá: Punto de lectura.
- _____ (1968). *62/Modelo para armar*. Buenos Aires: Sudamericana.
- _____ (1963). *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cueto, Roberto (2005). Ars moriendi. Breve historia de la representación de la muerte en el cine. En Domínguez, Vicente (Coord.). *Tabú: la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*. (25-52). Madrid: Ocho y medio, Libros de Cine; EdiUno; Festival Internacional de Cine de Gijón.
- Durand, Gilbert (2000). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Erreguerena, María Josefa (2002). *El mito del vampiro. Especificidad, origen y evolución en el cine*. México D. F.: Plaza y Valdés.
- García Martínez, Adolfo (2005). El tabú: una mirada antropológica. En Domínguez, Vicente (Coord.). *Tabú: la sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante*. (143-180). Madrid: Ocho y medio, Libros de Cine; EdiUno; Festival Internacional de Cine de Gijón.
- González Bermejo, Ernesto (1986). *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*. Montevideo: Banda Oriental.
- Le Fanu, Joseph Sheridan (2014). *Carmilla*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes.
- Marchamalo, Jesús (2011). *Cortázar y los libros: un paseo por la biblioteca del autor de Rayuela*. Madrid: Fórcola.
- Marchese, **Ángelo y Forradellas, Joaquín (1989)**. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.
- Martínez De Mingo, Luis (2004). *Miedo y literatura*. Madrid: Edaf.
- Pellicer, Rosa (1985). Notas sobre literatura fantástica rioplatense (Del terror a lo extraño). *Cuadernos de Investigación Filológica*, 11 (2), 31-58.
- Poe, Edgar Allan (1968). *Historias extraordinarias*. Barcelona: Bruguera.
- Polidori, John (1969). El vampiro. En Alonso, Rodolfo (Ed.). *Vampiros y otros monstruos. Obras maestras de la literatura de terror*. (381-415). Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.
- Rymer, James Malcolm (2016). *Varney, el vampiro o El festín de la sangre*. Madrid: Pulpture.

Stoker, Bram (1986). *Drácula*. Barcelona: Plaza & Janés.

Tieck, Johann Ludwig (2002). No despertéis a los muertos. En: Siruela, Conde de (Ed.). *El Vampiro*. (69-98). Madrid: Siruela.

Vax, Louis (1965). *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Eudeba.

Verdevoye, Paul (1991). Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX. En Morillas Ventura, Enriqueta (Ed.). *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. (115-126). Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario.



Galletas de la fortuna: Escritura de deseos en *Negra* (2013) y *Domingo de Revolución* (2016) de Wendy Guerra

Cynthia Carggiolis Abarza

Ruhr-Universität Bochum, Alemania

E-mail: Cynthia.CarggiolisAbarza@rub.de

RESUMEN

El presente ensayo aborda de la influencia de los *mass media* las novelas *Negra* (2013) y *Domingo de Revolución* (2016) de la autora cubana Wendy Guerra. Este enfoque propone una aproximación a la estética del *pop art* engarzada en esta narrativa, aspectos vinculados al *kitsch* o a lo *cursi* a través de una lectura basada en el *collage* cromático, doméstico y culinario, elementos poéticos de ruptura en las texturas escriturales en la cultura de las masas. El objetivo es analizar esta semántica para luego trazar un paralelo del sujeto-*chusma* afrocubano como textura en forma de una galleta de la fortuna, una escritura política del deseo.

Palabras clave: *mass media*, Wendy Guerra, *cursi*, galletas de la fortuna.

Fortune Cookies: Writing of Wishes in *Negra* (2013) and *Domingo de Revolución* (2016) by Wendy Guerra

ABSTRACT

This essay deals with the influence of the mass media of the novels *Negra* (2013) and *Domingo de Revolución* (2016) by the Cuban author Wendy Guerra. This approach proposes an approach to the aesthetics of *pop art* embedded in this narrative, aspects linked to *kitsch* or cheesy through a reading based on the chromatic, domestic and culinary collage, poetic elements of rupture in the textural textures in the culture of the masses. The objective is to analyze this semantics and then draw a parallel of the Afro-Cuban subject-chusma as texture in the form of a fortune cookie, a political writing of desire.

Key words: *mass media*, Wendy Guerra, cheesy, fortune cookies.

Introducción

ENTRE frutas doradas como esferas,/ fénix,
dragones, ideograma breve,/ sobre un biombo
empañado por la nieve,/ paciente Sakiamum,
oras y esperas// en exilio. Quemaron las
banderas/ de plegaria, los mantos amarillos;
garabatearon hoces y martillos/ y mancharon
con armas las esteras.

"Al Buda de Chinatown" (Sardy, 2007: 133)

El propósito de este artículo es estudiar dos novelas de la escritora cubana Wendy Guerra desde una escritura arremolinada, neobarroca, lecturas del *kitsch* a la tropical; constituye una escritura decorada con saberes populares, azucarada y coloridamente envuelta. Aborda la escritura tanática considerando la imagen de los deseos, recoge discursos sexuados del cuerpo abyecto urbano, de sujetos femeninos e imágenes viriles en

diálogo con los medios masivos como lo son la literatura, el cine y la música.

La narrativa de Guerra denuncia, de igual modo, un debate subliminal entretejido con relaciones de poder y dependencia global hacia el sujeto afrocubano nómada, que se escapa de Cuba y parte a Europa (Francia) persiguiendo una utopía de mercado tras vivir experiencias desiguales en la Cuba socialista, como es el caso de la novela *Negra* (2003). El desacato se da en estructuras sociales y políticas de poder de sujetos migrantes y también en personajes como Cleo (perfumada con Chanel) en la novela *Domingo de Revolución* (2016).

Además se contextualiza la crisis de 1990 con respecto a la estructura social homogénea cubana y traslada estos contextos a espacios simbólicos,

disparos y marginales. Por lo tanto, se desterritorializa el discurso almodovariano y del *pop* europeo, se le agrega una nota sublime para articular las diferencias, violencias y desigualdades en espacios étnicos, geográficos y de bienestar social (Hattinger, 2014: 107-156). La transhumancia muestra el éxodo del sujeto femenino local, de la pobre, de la tercermundista, en tanto de un sujeto (proto)vanguardista provinciano de José Martí, sujeta a paradigmas y redes globales.

Esta vez no es una gramática viril, de la Patria, sino una prolongación de la Madre nómada, que „agringada“ saborea los productos de consumo europeos, en general se la califica de „Madama“, de *jinete* (prostituta) que por ser *made in Cuba* la tildan de liberta, no obstante, aún está sujeta a esas estructuras coloniales. Es por lo tanto, un sujeto cubano „agringado“, vulnerable, *queer*, que se transforma para ser considerada de forma seria el *Otro*. Posee y digiere los discursos de moda, belleza y de las grandes pasarelas europeas (París), termina como todas las protagonistas de Pedro Almodóvar: muertas, neuróticas, históricas o frustradas. Por ello, se le reconoce como un sujeto camaléonico, una „negra azucarada“ a nivel (inter) nacional, una figura del mal gusto (Madriz, 2013).

A continuación, se estudiarán estas dos novelas de Wendy Guerra desde la propuesta estética de la escritura exótica para ser abierta como galleta de la fortuna en la que los deseos estructuran

el corpus narrativo, encabezan una escritura-*collage* neovanguardista en la que se incluyen lecturas arraigadas de paradigmas cubanos entrelazados en redes (g)locales.

I. Caja de galletas de la fortuna y deseos, lecturas.

Debo ser la única persona que hoy se siente sola en La Habana. Vivo en esta ciudad promiscua, intensa, atolondrada y dispersa donde la identidad y la discreción, el silencio y el secreto, son casi un milagro, ese lugar en que la luz te encuentra allí donde te escondas. Tal vez por eso cuando uno aquí se siente solo es porque en verdad ha sido abandonado.

Domingo de Revolución (Guerra, 2016: 13)

La obra de Wendy Guerra (*La Habana*, Cuba, 1970) recoge en varias de sus novelas diversas características cercanas a una estética almodovaria y del *pop art* dado que la polivalencia temática de la obra cinematográfica rompe con las grandes narrativas y debilitan la continuidad y el historicismo narrativo, aspectos cercanos al *pop* americano (Tabuenca, 2011: 90). Una serie de elementos temáticos se retoman en formas de narrativa popular desarrollan asimismo una topografía gramatical torcida, un mapeo del artefacto cuyos nexos mediales se instalan en las discontinuidades culturales en la literatura, la música y el cine. Guerra sitúa su narrativa bajo un síntoma „generacional“, sin embargo este estudio recoge prácticas discursivas de mediación

entre lo escritural basada en fusiones del „yo“ con/en el mundo anexado a elementos estéticos arraigados en la imagen de la Madre dilatada, prolongada, otro de los síntomas recurrentes en la obra de Pedro Almodóvar (Báez, 2015).

Cabe destacar que el motivo de la novela *Negra* es una relación abusiva y violenta hacia la protagonista, Nirvana del Risco; la vulnerabilidad e hipersexualización de la narración *noire* (con estereotipos, conceptos de belleza, una narración sexualizada y mediatizada) entonan el estilo de la violencia de género del film *Carne Trémula* (1997) de Pedro Almodóvar, una estética molecular y atómica en la apertura infinita de los textos literarios (Navarro, 2001: 85). A partir de allí se desdobra la protagonista en la narrativa de Guerra para entablar un diálogo cursi con una actitud sublimemente étnica de imágenes recicladas de un sujeto consciente afro cubano nómada entre París y Cuba: Nirvana del Risco, la *Negra*, desobediente, cimarrona, escapista, de mal gusto.

Igualmente, en la novela *Domingo de Revolución* (2016) este sujeto en movimiento *negro*, teórica, poética y relativamente *criollo* (Caisso, 2013), se construye a partir de voces en la figura „Cleo-Chanel“ que denuncia una escritura ensamblada con la de Reinaldo Arenas de denuncia a:

... la reedición posrevolucionaria de un proyecto colonial (...) reencuentra en la fábula del mestizo y en su violenta carga de

‘blanqueamiento’ un signo reincidente de alejar lo afroamericano, lo negro, de todo cuerpo nacional cuando paradójicamente la Revolución ha ‘decretado’ el fin del racismo (Guerrero, 2014: 71).

Una misma posición de distopía étnica se invierte al no poder pronunciar/verbalizar el deseo ‘Ser y Estar’ en el proyecto cultural revolucionario, por lo tanto parece más cómodo hablar de mestizaje rizomático con una receta de Severo Sarduy, de una cultura arremolinada y de un *pop* rítmicamente económico y fetichista (Férez Mora, 2014: 226-227) que de una „... negra, negra, negra para todos, menos para mí. Yo siempre fui Nirvana“ (Guerra, 2003: 46).

La posición de Guerra explora el texto literario como un punto de fuga en el que se: „... traslada lo mediático a un terreno más específico, es la inserción del relato“ (Astudillo Olivares, 2011: 288). El diálogo mediático entre ambos géneros permite, por lo tanto, proyectar miradas subjetivas no separables de la colectividad para el acto revolucionario (Deleuze, 2016: 165). La narrativa de Wendy Guerra recupera las dolencias colectivas del imaginario cubano a través del mundo de artefactos culturales (un vaso de leche o el vientre del cuerpo femenino –Madre-, por ejemplo), miradas bajo un diamante que proyecta la complejidad de la luz de ese ser/estar *criollo* en narraciones infinitas con objeto de acentuar la distopía de (de)construir la linealidad histórica y acentuar su fracturación:

Como leche derramada sobre la alfombra, mapa blanco olvidado en el vientre negro de mi madre. Beso de fuego y goce mestizo, canción de cuna en criollo. Lágrimas negras en la luna de mis ojos. Café arábica en grano, bien tostado, de aroma profundo y delator. Flotando sola en el anís de los recuerdos. A la deriva, así me siento. (Guerra, 2013: 11)

Wendy Guerra alude al concepto de orfandad en el afecto del *estar/ser-siendo* de un sujeto a la deriva, náufrago y femenino atado a su contexto sociocultural. De este modo se contextualiza este trauma en el recuerdo de una ‚leche derramada‘ en un ‚Territorio-Tapiz afro cubano-/criollo‘ flotando a la deriva (‚la alfombra, ... mapa blanco olvidado en el vientre negro de mi madre... canción de cuna en criollo‘). La topografía simbólica de la leche derramada como ‚signo de demanda‘ (Eltit, 2000: 159) opera aquí de igual modo que en el Chile dictatorial: un diálogo contrapunteado con la petición poética láctea de fundar nuevos circuitos estéticos y políticos para no morir kafkianamente de hambre.

De igual manera, se desterritorializa el género negro/exótico-femenino fecundado por la ‚blancura‘ de la leche derramada en el tapiz-territorio a modo de crítica del discurso patriótico impuesto por el proyecto revolucionario. Este aspecto es muy similar a lo que propone Eltit en *Impuesto a la carne* (2010): ‚... nuestras vidas se deslizan a través de una línea multitudinaria de cuerpos, una larga geografía colmada de pacientes sumisos‘ (Eltit, 2010: 12). Deleuze plantea el

delirio de esa orfandad, en este caso, del sujeto Nación como un estado *clínico* (Deleuze: 2016), patológico, en el que las palabras se pierden en la búsqueda de una historia retratada, en colores y en cantos trazados. Wendy Guerra construye una caja de galletas de la fortuna ‚azucarada‘ con deseos para ‚rememorar‘ el trauma.

Se alude a ‚melodías, a sabores y colores como sutil y un tanto ligero mecanismo para revivir una historia (Guerra, 2016: 11), que sugiere por otro lado la tendencia a masificarse como fenómeno repetitivo, popular y mediático (Santos, 2001). Por otro lado, sugiere temáticas relacionadas el placer colectivo en La Habana-sexualizada: ‚La Habana es una palangana de sal rodeada de agua por todas partes‘ (Guerra, 2016: 26). Lucía Guerra comenta al respecto que las texturas genéricas del cuerpo sexuado abyecto de una economía neoliberal son modalidades heterosexuales anexadas al espacio urbano (Guerra, 2011: 158).

En el caso de Wendy Guerra, el ‚espacio vulgar y artificioso de una piscina pública será el escenario de este encuentro‘ (Guerra, 2011: 158) es un paradójico cuerpo neoliberal sexualizado a la negra/*noir*: ‚La Habana para mí ya no es una capital, se hace pequeña, mediocre, su belleza no va a impedir que se extinga; una ciudad la hace su gente, entre las ruinas y la diáspora la estamos liquidando‘ (Guerra, 2016: 18).

Por eso, en esta narrativa hipersexualizada se asocian reiteraciones tonales, rítmicas, cromáticas, culinarias y también pasionales, se demuestran

mediante una simbiosis tonal agrídulce, de sabores melosos y salados („Azúcar salada“, Guerra, 2016: 16) en los que se lee una sexualidad latente, por una parte y por otra, en los que se reciclan decodificaciones culturales de matiz heterogéneo con un tono histórico. Siguiendo la línea de Reinaldo Arenas, Guerra deconstruye la linealidad para situar el discurso del ensamblaje, de una estructura sensiblemente segmentaria (Guerrero, 2014: 72).

En los capítulos „Vida negra“ y „Vida blanca“ se yuxtaponen dos refranes similares a los de las galletas de la suerte, estos refranes entonan el ritmo popular exótico entretejiendo escenas multiculturales y cosmopolitas con objeto de construir un sujeto-pastiche y un folk-étnico a la cubana como medio de camuflaje tecnológico: „Lo negro no se pone blanco/ Otrupo Oddi“ y „La palma se cree que por tener algunas pencas le da derecho a creerse reina/ Oshe - Es la mitad del mundo del Oriente“ (Guerra, 2016: 22-25). La escritura del ensamblaje/ pastiche de deseos escritos a través del refraneo a modo de epígrafes en castellano y francés, de rituales yorubas, personales y colectivos intercalados; este tipo de escritura destaca puntos nodales atómicos de una contracultura desde el lenguaje, la música y la escritura.

Asimismo en *Domingo de Revolución* (2016) se entreteje con la novela *Negra* (2013) a través del conflicto del migrante-noir tal como se plantea en el lenguaje sublime del *afropunk* de *Petit Noir* (2015) o del contraste del mítico retorno

a la Madre-Cuba del dúo gemelo cubano-francés *Ibeyi* (2013). Wendy Guerra engarza la romántica idea neocolonial de la vida en el Norte, de la traspasada:

Pedir una visa para una cubana es mendigar.

Pedir una visa para una cubana es rogar, sentirse desvalida ante la cara de una mexicana que no quiere creer que haces algo más en la vida que acostarte con un extranjero para escapar del averno socialista. (Guerra, 2016: 118)

El tópico global hacia lo asiático reafirma una heterogeneidad latente en la que el ritmo dulcemente étnico fluye bajo la piel, se construye una “Cleo-Chanel” de una belleza mediocre, inaceptable, artificial, de mal gusto (Madriz, 2013): “Un suave murmullo, un liviano olor a Chanel con ron reserva me tira contra el sofá. Un camarero con guantes y uniforme blanco me pregunta amablemente qué deseo tomar” (Guerra, 2016: 54). La “Cleo-Chanel” se acerca a la tecnología visual exótica de la *Chinese Girl* de 1952 de Vladimir Griegorovich Tretchikoff en la que se yuxtaponen el arte mundano serio de la mujer exótica-trasvestida-afrancesada (Gillian, 2003: 25).

Por otra parte, el personaje „La Lu“ encarna estas cualidades: „Ella es Lu, china y rubia, esa amiga asmática y frágil que todas tenemos, ...“ (Guerra, 2003: 40-43). Posee una belleza rara („Ella tiene su lado asiático“ (Guerra, 2003: 40), se asocia al Barrio Chino, espacio

panóptico¹ del que se estudia la sociedad cubana, escribe una tesis de «Pelo bueno-pelo malo» (Ibíd.). Lu, refinada y breve, de una rara belleza-pastiche, novia de Nirvana del Risco, baila música *pop* a la china, conoce a grandes poetas dado que su padre escribe versos tristes inéditos, es de origen chino y es expreso político (Guerra, 2003: 42).

El aparato cultural de la belleza paliativa libresca del *glamour* y de la Revolución provoca que el discurso de lo exclusivo sea desterritorializado por la estética popular de la *chusería*: „... substituir Chanel por aguacate, Lacôme por pepino. Su problema es y será siempre «la belleza»“ (Guerra, 2003: 54). Este sujeto denuncia a través de estructuras y códigos en el cuerpo, en el color, en lo *queer* y en el cuerpo femenino-*queer* de la cultura dominante a modo de imponer una contracultura desde su representación histórica y política (Muñoz, 1999: 188). Por ello se denomina a la pedagogía política de la *chusma* negra de una sociedad marcada por la cultura popular y total de las masas, centrada particularmente en Estados Unidos y El Caribe. Wendy Guerra adapta la *chusería* a lo francés

intercalando de este modo la escritura del *collage* en la escasez, de lo precario. En tal caso se intercalan:

... recetas contra el desastre, los consejos para resistencia, el socialismo en crema untado suavemente en círculo por las manos de una mujer hierática, como sacada de una película en blanco y negro, pero que aquí, en esta isla, hoy vale su peso en oro. (Guerra, 2003: 55)

En el desliz de un “simulacro francés” (Guerra, 2003: 57) recetas de aborto en el que se denuncia a través del lenguaje del color (“blanco y negro”), la sangre del embarazo interrumpido corre por las joyas traídas del Norte; bajo el sublime sueño de encontrar un refugio en lecturas de Nicolás Guillén y Sartre se refugia en “un huracán sobre el azúcar” y “un huracán sobre los puentes del Sena” (Guerra, 2003: 67-68). A través del movimiento del huracán simbólico se desata el cambio, segmentando la novela en dos partes: “Adios a Cuba” (Guerra, 2003: 77-157) y “Volver a Cuba” (Guerra, 2003: 159-320).

En el preludeo a este movimiento se enfatiza el retorno a la Madre (a la escritura doméstica y sus simbologías, a lo negroide sublimamente retratado) en un gesto amoroso de reescribir epístolas (“Simone de Beauvoir y Mi madre”, Guerra, 2003: 69). Nirvana engarza así lo fragmentario como un momento de nostalgia al dejar Cuba, al abandonar a sus amores con Jorge y Lu (“La *Lussexual*“ amante de Nirvana), al viajar por París, Marsella y Cuba.

Nirvana es un sujeto náufrago en

1 El barrio como espacio panóptico (burgués) y a partir de las metatextualidades orales populares aglutinadas se abre hacia un espacio hacia lo multiplicidad (Carggiolis: 2017), aparece por lo tanto como una ramificación del poder, una construcción reticular; el Panóptico es: “... es una máquina maravillosa que, a partir de deseos de lo más diferentes, fabrica efecto de poderes homogéneos” (Foucault, 2008: 234).

movimiento, nómada en la construcción de su sexualidad y en su identidad está muy cercana a la estética planteada por Warhol y Hodges. Considerando la semántica nominal, „Nirvana“ es afin con el Budismo y a la supuesta felicidad, el *happiness*, Muñoz indica al respecto: „This Nirvana principle, which represents transformative life in the face of controlled and repressed life, invokes the concept of Nirvana, the highest happiness in Buddhist thought“ (Muñoz, 2009: 136).

Nirvana, *negra*, es también un producto de la violenta historia de la colonización semantizada en una estética del dolor, piedad y deseo:

Ya nadie se pregunta por el sentido del dolor. Puede que haya habido pocas sociedades que, tras la apariencia de felicidad y confort de la nuestra, oculten un grado mayor de sufrimiento y, sin embargo, esta experiencia límite raras veces adquiere para el hombre moderno una significación moral. (Almodóvar, 2004: 7)

La propuesta almodovariana superpuesta en la del *pop art* se aproxima al escapismo del Romanticismo a través de artefactos culturales unidos a experiencias dolorosas, formas de decodificaciones estéticas que dialogan con traumas sociales como lo es el supuesto binarismo „blanco-negro“ de Wendy Guerra y las tonalidades utópicas de la marca genérica „hombre-mujer“ (Hall, 1996: 19).

II. Escritura del ensamblaje doméstico, deseos

Yo soy y he sido tu lanza masái tu cuchilla de seda tu/ ofrenda/ Arma y cuidado alturado contacto con el sol saeta dibujada/ sobre el secreto de la luna/ Lanza hembra que cuida tu recorrido con el suyo/...

(Guerra, 2016: 222)

En la novela *Domingo de Revolución* (2016) la escritura del ensamblaje se acerca a la de las domésticas por la del corte („tu lanza masái tu cuchilla“), por acentuar elementos étnicos y hacerlos un *souvenir* de escritura de esta manera al texto mismo, el texto-seda cortado y segmentado por la lanza-masái. En „Los poemas de Cleo“ se trazan imágenes autóctonas nostálgicas que camuflan la imagen política del sujeto latinoamericano: nómada, huérfano, objeto de estudio, entre lo primitivo y lo civilizado. Éste se transforma en un sujeto globalizado y mediatizado en las ropas del camuflaje como punto de convergencia de Oriente y Occidente.

En particular, se disfraza este sujeto expuesto como objeto de estudio con la imagen latente de la „jaula“. En la „jaula“ panóptica, se observa „a uno“ y „uno“ se deja observar, en un doble filo, por lo tanto es una „jaula“ circular de eterna contemplación en la que se inscriben los discursos de la represión, resistencia y también de nostalgias políticas revolucionarias insertas en estructuras neocoloniales:

Soy un ejemplar en exhibición
Vivo en un zoológico humano donde nos
medican

[y vigilan
La realidad es museable, marcial, desparpajada
Y yo soy sólo una espía en la jungla del arte
(Guerra, 2016: 50)

Observar el mundo enjaulado someterá el proceso escritural a una miniatura (“La realidad es museable”) y de un largo monólogo con objeto de leerlo eternamente en el jardín-museo del reflejo budista de la Nación que implica violentos y complejos temas como lo son el género, la raza y la étnia. Asimismo esto implica perspectivas y procesos subjetivos de los individuos de una Nación, de ahí a que en *Domingo de Revolución* (2016) se mencione la jaula desde el cuerpo para tematizar discursos de género („Una jaula en el cuerpo“, Guerra, 2016: 218), procesos escriturales grabados en el cuerpo a modo de disidencia textual con marcadas elipsis o silencios textuales: „Muerta de todas las palabras calladas en lo oscuro has/ llegado a nosotros/ Lista para deletrear desde el encierro ilustrado/ intento traducir con fuerza mis letras grabadas/ en el cuerpo“ (Guerra, 2016: 218).

El *voyeur* tiene enfrente un paisaje ornamental (Muñoz, 2009: 141) parecido al de las tablas japonesas pintadas, una „Breve biografía de arroz“ (Guerra, 2016: 219), atiende a una escritura de lo mínimo de un sujeto nómada, móvil que transporta saberes, un sujeto globalizado que escribe porque: „Mi oficio es separar

del arroz el jazmín/ tengo como afición dibujarte en silencio/ borrar las ropas que le sobran a tu cuerpo/ Vives desnudo en mi diario de seda“ (Guerra, 2016: 219).

La escritura doméstica del ensamblaje decodifica lenguajes globales del sujeto en tránsito, que maneja estos paradigmas mediáticos como es el de la moda, por ejemplo. Por lo tanto, es un lenguaje de la resistencia, de la decolonización, del atraso para dejar de ser tercermundista, apoderarse de la lengua de la moda y hacerla de un sujeto latinoamericano en un eterno intento por dialogar con los del „Norte“ desde el naufragio en un eterno monólogo del sujeto subalterno:

La moda aquí en estos años ha sido eso, vivir de espaldas a la moda. Es políticamente correcto ser humilde. Se desaconseja llevar algo caro, bien diseñado, estafalario, fuera de lo común, único, distanciado de lo masivo, que recuerde que existe otro modo de ir por la vida, se desaconseja ser único (Guerra, 2016: 57).

En este caso la moda en su función armada de los deseos del sujeto que lleva la subcultura del *punk* o del *rock* como disidencia (Carreño, 2013), traslada lo militar con un tono de denuncia a estructuras discursivamente políticas. Por ello, la tijera interactúa como un instrumento semántico al cortar el „buen gusto“ del „mal gusto“: la moda militar. El lenguaje masculino del fenómeno militar dialoga con las identidades cruce quiástico genérico, lo *queer*. Muñoz menciona al respecto la dimensión estética del camuflaje y del ornamento

en el discurso de la Revolución Cubana: lo militar y sus formas camaleónicas de mimetización frente a elementos paisajísticos naturales y animales. Aquí se define el lenguaje del camuflaje verde como un símbolo de resistencia del trauma social y como elemento *queer* frente a estas gramáticas (Muñoz, 2009: 131-132).

En este sentido, el ensamblaje escritural doméstico de un sujeto nómada, camuflado, en *Domingo de Revolución* reclama el lenguaje de la indumentaria de no pertenecer a ninguna parte: „... no encuentro un estilo, no tengo personalidad estética, no soy roquera, ni sofisticada, ni romántica (...) Mi ropa me cuida, me guarda, es simplemente mi segunda piel“ (Guerra, 2016: 57). De igual modo, se dilata la imagen „casa“ a „cárcel“, pertenece por lo tanto, al campo semántico de „jaula“, es también el lugar donde se escribe y se calla: „Escribía como autómatas. Hablaba sola y leía en alta voz cada uno de los fragmentos del original de mi novela en proceso“ (Guerra, 2016: 164). La escritura doméstica caracteriza el „silencio“ y a partir de ello se arremolina la entonación aglutinada, repetida, es una escritura de la represión, del no poder articularse:

Distancia para encontrarse, distancia para citar a alguien con propósito de coincidir, distancia para enviar un texto cauto que planee ese propósito sin expresar demasiado interés. Distancia para amar, para hacerle

la desinteresada en estar con esa persona que escapa una vez que vences su distancia. Distancia que se fortalece justo en el momento que tratas de mirarla a los ojos y domar su lejanía. (Guerra, 2016: 187)

“Distancia” para tener objetividad en una situación en la que se reprime y viola la individualidad del sujeto en la utopía de una revolución que exige un camuflaje. En la novela *Negra* (2003) aparece el mismo tópico, la casa en el cuerpo estando en París:

Una casa dentro de mí, eso quiero. Afuera no tengo mucho que buscar. Hielo, y no escampa el dolor. Una casa en mi cuerpo. Un nido en una copa del árbol que es mi cabeza. No soy lo que esperan (Guerra, 2016: 83).

Tras abandonar el país, Nirvana sufre de modo sintomático el enajenamiento, la distancia con el mundo frío-exterior: „Son ellos, nadie más, los que se están muriendo de frío y de hambre... mientras tú y yo en nuestras habitaciones de la primera planta estamos charlando acerca del socialismo sobre pasteles y champán.“ (Guerra, 2013: 114)

El binarismo agrídulce de celebrar una utopía desde lejos es producto de una relación amorosa violenta y el aborto se plantea también en *Carne Trémula* (1997), un film que se aborda para liberarse de uno mismo, el concepto de virilidad de un hombre fuerte y otro

impotente (no sólo en el plano sexual)², el gusto por la elipsis –un recurso literario para expresar la represión, el silencio-, elementos narrativos del “... voyeur con un teleobjetivo, lo que es perfectamente plausible en una sociedad como la nuestra” (Strauss, 2001: 148). Wendy Guerra en sus lecturas transversales ensambla recetas de belleza para embellecer el cabello „rebelde“ o „lacio“, recetas de saberes populares como en el capítulo *Noir*: „*Scrub* de miel con azúcar prieta (limpieza de cutis)“; „Perfume diario (para el día del trabajo): café y limón, azahres frescos“ (Guerra, 2003: 188-189).

El diálogo rizomático y de montaje con la influencia de Almodóvar en los dispositivos culturales en América Latina y puede darse en este caso con el film *Kika* (1993), en especial, por el aspecto de un *reality show* popular a través del programa „Lo peor del día“ y la cínica historia de una maquilladora (Strauss, 2001: 95). En el Chile disidente, otro espacio ensamblado en la narrativa de Guerra, las chicas que atienden a estos discursos de belleza llevan: „El rímel, el cuero, el encaje les hace una coraza a estas chicas, un corralito sentimental a cuestras, crisis energética permanente, boquitas que alimentar...“ (Carreño, 2013: 75). Una respuesta biopolítica a „la mano de obra“ (Carreño, 2013: 61) de

la puesta en escena de un „otro-residuo“.

III. Sabores del *collage* policromático, reciclados estéticos.

Yo soy el borrón en tu muro. Caña sembrada, cultivada, cortada, quemada por los negros; cobrada por los blancos. Azúcar prieta, melaza, raspadura, miel de purga, melao caliente. (...)

Ésta es mi piel, éste es mi perfume. Mi sombra y yo, mi sexo y yo, mi culpa y yo nos parecemos.

(Guerra: 2013, p. 11)

En la novela *Negra* (2013) recurre a dos tonalidades: negro y blanco que denuncia de manera saturada la diferencia étnica como estrategia literaria trenza los dos polos opuestos: „Qué haces, negra tan blanca en un país de blancos./ Qué haces, blanca tan negra en un país de negros./ Qué haces, qué hiciste, qué harás contigo y con tu...“ (Guerra: 2016, p. 48). Guerra utiliza el lenguaje de lo popular del refraneo: „Lo negro no se pone blanco“ (Guerra: 2016, p.22); del color de la piel por el que se expulsa la pulsión sexual (*ibid.*) con tono denunciador de una hipersexualización de la afro cubana: „Anhela, imagina y hasta siente sorrer mi sangre espesa por sus muslos; juega a tragarse todo ese rojo dolor colado con ganas“ (*ibid.*)³.

2 En la novela de Diamela Eltit, *Vaca sagrada* (1991), comprende también este dualismo con las figuras de Manuel y Sergio, corresponde aquí acercar la temática elitana a las formas de virilidad a la obra fílmica almodovariana.

3 En todo el film *Todo sobre mi madre* (1999) aparece el motivo de la sangre en la pieza insertada de *Bodas de sangre* (1931) de Federico García Lorca.

En “Vida blanca” se ironiza el silencio y lo sublime después del acto amoroso: “Jorge huele a zapatillas de jugar tenis y a Flor de Caña con perfume Dior. Jorge huele a melón de Castilla” (Guerra: 2016, p. 24), de un paisaje *kitsch*, una La Habana de muelles oxidados, césped rebelde, un yate en una bahía solitaria, mármoles inspiradores, el sol desde un cielo horizontal, etc. (Guerra: 2016, p. 26). La Habana es (des)escribible, ciudad de autores, según Wendy Guerra:

... La Habana de Reinaldo Arenas: militares adormilados, lágrimas sórdidas y cómplices y cómplices miradas eternas al pardusco, oxidado mar; homosexuales destapados sólo hasta el amanecer, mujeres buscando sexo y golpe. Corre la sangre y salta a la luz el escándalo que no te deja dormir. (Guerra: 2003, p.43)

El *collage* policromático parte en primera instancia con el rojo de la sangre lo diverso de su significado rizomático que conforma el diseño de la narrativa de Guerra siguiendo la idea gráfica de Almodóvar (Tabuenca, 2011: 94). El uso de colores (también flúor), azules, violeta, rojo purpúreo, verde-olivo, o bien, amarillos operan aquí siguiendo el *kitsch tropical* hacia una psicodelia similar a la hegemonicamente europea, se la hace *tropical*, subalterna y ambigua, se la desaprofia:

El verde olivo constante y el rojo candela, el amarillo profundo, los anaranjados humeantes sobre la gama de azules, el blanco escarlata y violáceo de las nubes blancas sangra al

atardecer, resistiendo gota a gota el último momento del fatigoso y ardiente día, definiendo la pátina sentimental de un país que grita lo que siente. (Guerra: 2016, p. 76)

Fuera de otras gramáticas los personajes de color se acercan a los llamativos collages, carteles de estilo *pop* en el espacio colorista también con los sabores, llamadas telefónicas y entrevistas: el gaspacho socialista, la resistencia socialista, un molusco purpúreo (Guerra, 2003: 78-80). Carreño en su análisis del Chile postdictatorial menciona que la pulsión (n)e(u)rótica funciona en los dispositivos de poder de los saberes populares de la disidencia:

En este concepto confluyen las dimensiones estéticas y políticas de la palabra literaria, esto es, una poética, con prácticas surgidas en y alrededor del texto que permiten tanto la inserción como la supervivencia concreta en un campo cultural represivo. (Carreño, 2013: 91)

Por lo tanto, se plantea un *pop* del residuo en el plano de la representación, el *pop* del gusto: „... el sabor del mango en la boca, destilando el trópico crudo, yodado, dulce, el mamoncillo y la almendra ácida machucada en la acera que ahora huele a tierra mojada“ (Guerra, 2016: 76-77). Se entona de este modo la psicodelia latinoamericana „azucarada“ similar a la de un *Sweet Sahumerio* (Soda Stereo, 1992), con elementos del *pop* mestizo-criollo de huellas coloniales en las estructuras rizomáticas (marítimas) de la literatura, del cine y de la música, para

construir una identidad esquizofrénica del sujeto (g)local afrocubano, considerar así otra dimensión de las gramáticas culturales, de género:

Ella juega en el sillón./ está descalza/ algo sobrenatural/ la desplaza./ Tiene forma de espiral/ quién lo sabe./ aguas silenciosas/ cubren su alma./ Poesía circular/ pez espada/ puedo verla de perfil/ ondulándose en el mar./ Como algas en el mar./ como algas en el mar./ Como algas en el mar. (Soda Stereo, 1992)

El ritornelo como figura arremolinada construye la estructura circular de la novela *Negra* (2013), por otra parte, el sujeto „sabrosamente“ negro/*noir* se estructura en su identidad marítima a través del espacio urbano porteño (Habana y Marsella) por lo tanto la construcción de textualidades y de estas figuras populares denuncia la inmigración, el turismo sexual barrial y del sujeto latinoamericano en tierras *no-nostras*.

IV. Deseos, reciclados: Reflexiones finales

La araña le dijo a sus hijos: cuando ustedes comiencen a conocer la vida yo moriré.
Otrupo-Daño-Brujería-Vida-Enfermedad-Trampa

(Guerra, 2003: 312)

En “Daños” de Wendy Guerra se hace relación a elementos populares de saberes subalternos en torno a la muerte (araña, sujeta a la sexualidad y a la muerte del sujeto en el *otro*), el desenlace de la novela *Negra* (2003) en el que la protagonista narra un trágico destino acuchillada en la calle tras una pelea entre sus dos amantes. Este motivo se entreteteje con el motivo de *Carne Trémula* (1997).

Tánatos, como figura del corte de la vida, prepara en las novelas de Wendy Guerra el manto/tela/ texto de la muerte como una „... máquina cósmica de desterritorialización, de renovación y producción de nuevos ritornelos, de nuevas formas de organización de vidas“ (Navarro, 2001: 210). El ritornelo en este caso es una figura musical que se entona junto con los dos capítulos en *Negra*, por una parte: „Adiós Cuba“ y la pauta, Danza de Ignacio Cervantes (fragmento); por otra: „Volver a Cuba“ y la pauta, Danza de Ernán López-Nussa (fragmento). Melodías populares ensambladas con saberes y refranes populares, en tanto galletas de fortuna: „Para hacer daño“, „Para hacerle daño a una persona“, „Para enfermar a una persona“, „Para matar“ (Guerra, 2003: 313).

La desterritorialización de motivos *underground* polemizados en la cultura *pop* y almodovariana se realiza a través de mecanismos similarmente compuestos que en el film, el camuflaje. Las figuras rozan temáticas de bordes: la orfrandad del sujeto contemporáneo, la bisexualidad, el racismo, la política, el

miedo y la intimidad con el enemigo; de igual modo, el tópico urbano moldeado almodovarianamente como un cuerpo abyecto, erótico y sexualizado, de represión, de la ambigüedad en la que se entonan ecos de un diálogo con Europa y de su influencia en la generación de Pedro Almodóvar como receptores de productos culturales postdictatoriales.

En *Domingo de Revolución* (2016) se desterritorializan los sabores europeos con objeto de darles sabor folk-étnico, por ejemplo, con el gazpacho cubano, sabores que entonan un *kitsch tropical* desde lo doméstico, a partir de la mesa:⁴

Intentaba preparar un gazpacho a lo cubano (con lo poco que hay): melón, cebollas, ajíes dulces, pan viejo, tres ajos pequeños que hacen uno grande, vinagre, aceite de trufas que traigo de contrabando en mi maleta, sal, pimienta, siete tomates que el sol no ha logrado quemar

4 Cabe destacar el neobarroco de Severo Sarduy en *Poesía* y el festín de „Décimas“ con los diversos sabores y festines de mesa a modo de intertextualidad, en „Corona de Frutas“, en „Mango“: „Se formó el arroz con mango,/ rey de la gastronomía...“ (Sarduy, 2007: 158). En „Piña“: „Puse una piña pelona/ sobre tres naranjas chinas,/ y le añadí en las esquinas/ la guayaba sabrosa.“ (Sarduy, 2007: 159).

o el calor aún no ha podrido; y en el instante en que apretaba el botón para mezclarlo todo con mi batidora rusa... se va la luz. (Guerra, 2016: 78)

En este caso se muestra un sujeto ciclotímico que bordea la neurosis, huracanes, ritmos coléricos, un sujeto sometido a censura y a interrogatorios en un sistema socialista pero represivo (Guerra, 2016: 98). Protagonistas que delatan el fenómeno político-social del *jinetismo* (de *jinete* en femenino y masculino, de montar), una obligada prostitución en el paisaje del *periodo especial* durante 1990, luego un *jinetismo* del turismo internacional y de los traslados hacia el extranjero en el programa de la apertura económica de Cuba (Hattinger, 2014: 48-49). Cleo es una figura en exilio, y en esa condena, muestra una escritura de lo doméstico sublimamente étnica siendo un reconcimiento a la Madre (una *fémica sacra*), al origen de todos los discursos así como también una respuesta a un sistema patriarcal, viril y dictatorial, travestida utópicamente de socialismo.

Referencias bibliográficas

- ALMODÓVAR, Pedro (2004): La Mala Educación. Madrid: Colección Espiral.
- BÁEZ, Rolando (2015): Vírgenes, mártires y santas mujeres: Las imágenes religiosas en la cultura visual chilena. Santiago: Museo de la Merced, Ograma.
- CAISSO, Claudia (2013): “Notas sobre El Caribe en las poéticas del acriollamiento de Édouard Glissant y Eduard Kamau Brathwaite”, en: Perifasis, Vol. 4, Nr. 8. Bogotá, julio - diciembre, 140, pp. 104-119.
- CARGGIOLIS Abarza, Cynthia (2017): „Muñequita porteña: El imaginario femenino del tango en la obra de Silvina Ocampo“, en: Cuadernos del Hipógrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada, Número 8, pp. 257-264.
- CARREÑO Bolívar, Rubi (2013): Av. Independencia. Literatura, música e ideas de Chile disidente. Santiago: Cuarto Propio.
- DELEUZE, Gilles (2016): Crítica y clínica. Barcelona: Anagrama.
- ELTIT, Diamela (1991): Vaca sagrada. Santiago: Planeta/Ariel.
- _____ (2000): Emergencias. Santiago: Planeta/Ariel.
- _____ (2010): Impuesto a la carne. Santiago: Planeta.
- FOUCAULT, Michel (2008): Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- GILLIAN, Lesley (2003): Kitsch Deluxe. London: Octopus.
- GUERRA, Lucía (2011): “Subjetividades lesbianas en los espacios no inscritos de la identidad”, en: Aisthesis, Nr. 50, pp. 158-172.
- GUERRA, Wendy (2013): Negra. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2016): Domingo de Revolución. Barcelona: Anagrama.
- HALL, Stuart; Gay, Paul du (2011): Cuestiones de identidad cultural. Buenos Aires: Amorrortu.
- HATTINGER, Verena (2014): ¿Desigualdad Socialista? Hacia una multidimensionalidad de una desigualdad social en Cuba. (la traducción del título original en alemán es mía: ¿Desigualdad Socialista? Zur Multidimensionalität sozialer Ungleichheit in Kuba). Wien/ Berlín: LIT.

- MADRIZ Flores, Kathy (2013): "Las dos caras del "kitsch": arte del mentir o de la mentira artística", en: *Revistas de Lenguas Modernas*, nr. 18, pp. 399-410.
- MUÑOZ, José Esteban (1999): *Disidentifications. Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- MUÑOZ, Jorge Esteban (2009): *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York/ London: New York University Press.
- NAVARRO Casabona, Alberto (2001): *Introducción al pensamiento estético de Gilles Deleuze*. Valencia: Tirant.
- SANTOS, Lidia (2001): *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte en América Latina*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert.
- SARDUY, Severo (2007): *Poesía. Obras I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SODA STEREO (1992): *Dynamo*. Chile: Sony.
- STRAUSS, Frédéric (2001): *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Verona: Ed. Akal.
- TABUENCA Bengoa, María (2011): "El 'Leit Motiv' de la estética de Pedro Almodóvar analizado a través de la catelística de su obra", en: *Index.Comunicación*, número 1, 2011, pp. 89-144.



El espacio habitado. Análisis de la construcción del espacio desde la perspectiva indígena en *Cielos de la tierra* de Carmen Boullosa

Flor Nazareth Rodríguez Ávila

Universidad Autónoma de Zacatecas, México
nazareth682@gmail.com

RESUMEN

Dentro de las obras que ha publicado la autora mexicana Carmen Boullosa sobresalen tres por su énfasis en un período de la historia mexicana *Duerme, Llanto: novelas imposibles* y *Cielos de la tierra*, novelas que abordan el período novohispano desde una visión particular de la ciudad y del espacio en el que se desarrollan. El presente artículo tiene como fin analizar y enfatizar la transición de Tenochtitlán a la Ciudad de México desde la recreación de este lapso histórico así como su reconstrucción en la novela *Cielos de la tierra*. Para llevar a cabo el análisis del espacio se recurre a *La Conquista de América. El problema del otro* de Tzvetan Todorov y al uso del cronotopo planteado por Bajtín en *Teoría y estética de la novela*. La novela está compuesta por varios narradores, pero se estudia solo el relato de Hernando de Rivas, estudiante indígena del Colegio Santa Cruz de Tlatelolco ya que su relato está íntimamente ligado a los espacios que habita: Texcoco y el Colegio; así la novela es un manifiesto de esas voces indígenas silenciadas en el siglo XVI.

Palabras clave: indígena, espacio, cronotopo, ciudad.

Space to live in Study of construction of space since indigenous perspective in *Cielos de la tierra* of Carmen Boullosa

ABSTRACT

Among the novels written by the Mexican Carmen Boullosa *Duerme*, *Llanto: novelas imposibles* and *Cielos de la tierra* have a peculiar perspective about mexican story. These novels do a review about the New Spain episode from a particular vision of city and space. The purpose of this article is to study the transition of Tenochtitlán to México City since the re-creation of this period as well as the conquest and consequential events in *Cielos de la tierra*. In order to study the space, the theory of “chronotope” by Mijail Bajtin and the book *La Conquista de América. El problema del otro* by Tzvetan Todorov are used. The novel has many narrators, one of them is Hernando de Rivas an indigenous student, who was accepted in Santa Cruz de Tlatelolco. The Hernando’s story is related with the Colegio and Texcoco, in consequence the novel is a manifesto of those silenced indigenous voices in the century XVI.

Key words: indigenous, space, chronotope, city.

El punto donde la novela concilia sus funciones estéticas y sociales, se encuentra en el descubrimiento de lo invisible, de lo no dicho, de lo olvidado, de lo marginado

Carlos Fuentes

peculiar grupo de lectores con influencias directas de escritores nacionales como Octavio Paz y Carlos Fuentes así como de sudamericanos Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Jorge Luis Borges. La importancia de los autores del “Boom latinoamericano” en la generación de Carmen Boullosa se explica desde sus palabras; en una entrevista, en la cual ella es la entrevistadora, cuenta como su generación, ávida de poesía, tenía como modelos a Octavio Paz, Efraín Huerta,

Introducción

La generación nacida en la década de los cincuenta en México conforma un

Jorge Luis Borges y Mario Vargas Llosa.¹ primeras novelas.²

En palabras de la misma autora su generación, integrada por Daniel Sada, Enrique Serna, Javier Sicilia, Guillermo Sheridan, Juan Villoro, Roberto Bolaño entre otros, tiene un fuerte y profundo sentimiento poético, lo que puede observarse en las primeras publicaciones de Boulosa: *El hilo olvida*, *Ingobernable*, *Lealtad* y *Abierta*, fueron poemarios previos a *Mejor desaparece* y *Antes* sus

Ese sentimiento lírico es una constante en su obra y el tránsito hacia la narración no ha impedido que ese yo poético se circunscriba a su poesía: “por un lado, está la poeta poseída por un yo lírico poderosísimo...que ejerce su dominio de una manera hiperactiva y teatral” (Domínguez, 2011: 76). Ese yo poético puede encontrarse incluso en otros de sus textos, en *Cuando me volví mortal*, libro de carácter intimista, la autora revela parte de sí al tratar la importancia del pasado en su escritura:

2 Sin afán de afectar el hilo conductor del argumento enlisto a continuación las obras de Boulosa. Novelas: *Mejor desaparece* (1987), *Antes* (1989), *Son vacas, somos puercos filibusteros del mar Caribe* (1991), *El médico de los piratas: bucaneros y filibusteros en el Caribe* (1992), *Llanto: novelas imposibles* (1992), *La Milagrosa* (1992), *Duerme* (1994), *Cielos de la tierra* (1997), *Treinta años* (1999), *Prosa rota* (2000), *De un salto descabalgó la reina* (2002), *La otra mano de Lepanto* (2005), *La novela perfecta* (2006), *El Velázquez de París* (2007), *La virgen y el violín* (2008), *El complot de los románticos* (2009), *Las paredes hablan* (2010), *Texas: la gran ladronería en el lejano norte* (2013), *El libro de Ana* (2016). Teatro: *Cocinar hombres: obra de teatro íntimo* (1985), *Tetro herético: propusieron a María* (1987), *Cocinar hombres* (1987), *Aura y las once mil vírgenes* (1987), *Mi versión de los hechos* (1997), *Los totales* (2000). Poesía: *El hilo olvida* (1979), *Ingobernable* (1979), *Lealtad* (1981), *Abierta* (1983), *La salvaja* (1988), *Soledumbre* (1992), *Envenenada: antología personal* (1993), *Niebla* (1997), *Los Delirios* (1998), *Jardín Eliseo* (1999), *Agua* (2000), *Salto de mantarraya* (2004), *La patria insomne* (2011), *Corro a mirarme en ti* (2012), *Otoño en Brooklyn* (2012).

1 Esta información puede encontrarse en la entrevista que realiza Carmen Boulosa a Mario Vargas Llosa en el programa que presenta a través de la Universidad de New York. Nueva York: Episodio #90: Mario Vargas Llosa, Evo Morales/Martín Sivak, Francisco Bello, en <https://www.youtube.com/watch?v=A3mek9fg9vg>.

mi mentira tenía una verdad literaria exacta. Representaba con precisión lo que me había ocurrido...mi barco mentira era para la fuga y para el retorno, para el encuentro y para la huida...cumplía puntualmente con sus deberes: proteger mi secreto, representar la situación, regalarme algo sólido para sortear la persecución de la muerte (Boullosa, 2010: 20)

El pasado, una de las claves para entender su obra, es también una estratagema para hablar de lo oculto, de lo que permanece en la periferia y para dar pie a nuevas historias y voces. Así lo afirma en *La destrucción de la escritura*: “la escritura es destrucción, pero de su estallido debe brotar la chispa y el gas, el resplandor de la carne que se entrega a la vitalidad de la memoria.” (Boullosa, 1995: 6).

El cronotopo y la transformación de la ciudad

Bajtín en *Teoría y estética de la novela* habla de la importancia de la dualidad espacio-tiempo en la construcción de la novela, a la que define como una manifestación inherente al ejercicio literario y a la forma en la que se recupera el tiempo y el espacio:

(En) El cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del

argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (Bajtín, 1989: 237-238)

En las novelas de Boullosa el pasado tiene un rol trascendental en la construcción de la historia, en *Cielos de la tierra* el tiempo y el espacio se construyen desde documentos históricos, pero con un filtro que tiende hacia el contexto y las circunstancias. Esta cualidad espacio temporal cobra un valor más que estético puesto que condensa la visión del personaje en los márgenes espacio temporales que la autora recrea en su novela. Sin llegar al extremo del determinismo, en el personaje se filtran la perspectiva indígena del siglo XVI, una perspectiva silenciada y permeada por la fuerza del conquistador.

Cielos de la tierra es una novela compuesta por varios narradores, el hilo conductor está dado por Hernando de Rivas quien escribe la historia verdadera del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco cuando ya es un viejo, el manuscrito de éste llega a las manos de Esthela en el siglo XX en México, quien se dedica a su traducción del latín y español; por último, el texto traducido es reconstruido por Lear en una época posterior a la historia del hombre, como el mismo personaje futurista indica.

El período inmediatamente posterior a la conquista y sobre todo el elemento indígena son factores de suma importancia en el entramado de la novela, así desde la perspectiva del estudio del tiempo y del

espacio puede hablarse de: Tenochtiltán, la Ciudad de México en el siglo XVI, XX y L'Atlántide que se vinculan con tres temporalidades que la autora abarca también en *Duerme* y *Llanto: novelas imposibles*.

Existe en Boullosa una preocupación casi natural por la Ciudad de México, preocupación reflejada en las variadas citas que la autora trabaja en sus novelas y en las descripciones que obtiene de las crónicas de españoles durante la conquista. La naturaleza y la ciudad se abren paso entre los personajes para encaminar al lector a una experiencia que raya en el asombro del descubrimiento así como en el dolor y la fuerza detonante del cambio. Esta cualidad en las novelas de Boullosa está íntimamente ligada a la presencia del indígena, en Hernando de Rivas, Moctezuma Xocoyotzin y en la “mujer de manos tibias” que ayuda a Claire en *Duerme*. La ciudad prevalece en estos personajes con tanta fuerza y a la vez de manera tan sutil que para entender por completo la razón de ser del espacio en las novelas se debe primero comprender la historia del indígena así como Boullosa la plantea en sus novelas, entenderlos por separado resulta un ejercicio estéril.

Las fuentes de la historia: el descubrimiento y la conquista

Para delimitar el elemento indígena es fundamental entender el uso de textos del

siglo XVI así como posteriores, ya que con base en la literatura se crea la visión indígena del periodo en las novelas. Para entender primero la intención de la autora al abordar el siglo XVI en México, conviene hacer un poco de historia respecto a los factores esenciales para abordar el uso del espacio y del tiempo, las crónicas son el elemento primigenio para entender el mundo de esa época y por consiguiente el uso que la autora hace en sus novelas.

Las crónicas tienen como principal función la descripción del nuevo continente a la corona española, así como lo plasma Cortés (2002) en las *Cartas de relación*. Fray Bernardino de Sahagún, por su parte, en un período posterior trata más que de describir el nuevo continente de recopilar toda la información referente a los indígenas para dar mejor tratamiento a sus pecados:

El médico no puede acertadamente aplicar las medicinas al enfermo, (sin) que primero conozca de qué humor, o de qué causa, procede la enfermedad; de manera, que el buen médico conviene sea docto en el conocimiento de las medicinas, y en el de las enfermedades, para aplicar convenientemente a cada enfermedad la medicina contraria (y porque), los predicadores y confesores médicos son de las ánimas, para curar las enfermedades espirituales, conviene (que) tengan experiencia de las medicinas y de las enfermedades espirituales: el predicador, de los vicios de la república, para enderezar contra ellos su doctrina; y el confesor, para saber preguntar lo que conviene y entender lo que dijeren tocante a su oficio, conviene mucho sepan lo necesario para ejercitar sus oficios: ni conviene se descuiden los ministros de esta conversión, con decir que entre esta gente

no hay más pecados de borracheras, hurto y carnalidad, porque otros muchos pecados hay entre ellos muy más graves, y que tienen gran necesidad de remedio. (De Sahagún, 2005: 27)

La tendencia descriptiva prevalece en Boulosa y con ella estructura en varias ocasiones episodios de sus novelas, lo que constituye un punto en el que se apoyan las historias de sus personajes, ellos también imitan esa tendencia descriptiva. La otra característica fundamental para entender la postura de Boulosa se lee entre líneas en el texto de Sahagún, el indígena es diferente y por tanto inferior. A partir de estas características se forma la revisión de un momento histórico, y más que eso el valor que adquiere el espacio, la tierra, el nuevo continente y la nueva y vieja ciudad.

La ciudad de Tenochtitlán, que ha dejado de existir, así como la naciente Ciudad de México determinan también la construcción del personaje histórico recreado en *Cielos de la tierra* Hernando de Rivas —se usa el plural “determinan” porque a pesar de situarse en el mismo espacio físico las ciudades son distintas y representan dos aspectos cronotópicos dentro de la novela; mientras una está ligada a una cultura que termina, la otra a penas se está formando—. El punto de partida para el análisis está en las evidencias históricas, en los documentos y personajes del siglo XVI que Boulosa trabaja en sus páginas.

El fin de dichos personajes, de esa revisión histórica se revelará conforme

se exploren las relaciones espacio temporales del siglo con la novela, pero es necesario volver a la intención de Boulosa ¿para qué retomar el siglo XVI?, de acuerdo con lo expuesto hasta ahora en la novela se enfoca al indígena, a su espacio, su voz, a la ciudad y la identidad que se perdió en ella. En las *Cartas de relación* lo primero que anota Cortés a Carlos V y su madre Doña Juana es el deseo de servirles y relatarles el modo de vivir así como la organización de la tierra:

porque vuestras majestades sepan la tierra que es, la gente que la posee y la manera de su vivir y el rito y ceremonias, secta o ley que tienen, y el feudo que en ella vuestras reales altezas podrán hacer y de ella podrán recibir y de quién en ella vuestras majestades han sido servidos. (Cortés, 2002: 7)

El fin que prevalece en el texto respecto al espacio es la apropiación; no es Cortés un personaje que se aborde en las novelas de Boulosa pero sí representa un punto de partida para entender la visión que la autora plasma sobre el espacio. Para los españoles el nuevo continente es objeto de deseo porque representa poder, un lugar del cual pueden proveerse de riquezas, deseo que prevalece en las *Cartas de relación*:

Y para que tuviese por bien de le mandar recibir a su real servicio, que le rogaba que me diese algún oro que yo enviase a su majestad, y él me respondió que oro, que él lo tenía, pero que no me lo quería dar si Mutezuma no se lo mandase, y que mandándolo él, que el oro y su persona y cuanto tuviese daría (Cortés, 2002: 43).

Sin abordar la importancia que tiene Moctezuma en el fragmento citado, es claro que el paso de Cortés implica ante todo subordinar a los indios al poder de la corona española y con ello ganar presencia ante el rey y figurar como un personaje importante. En la conquista, la tierra y las riquezas que de ella provienen son susceptibles de ser apropiadas, incluso los mismos indígenas. Cada palabra de Cortés al Emperador Carlos V, evidencia el tono y la finalidad de los soldados españoles respecto a la tierra recién descubierta, el deseo de poseer, y la necesidad de riqueza se imponen.

En las *Cartas de relación* de Cortés y la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, prevalecen dos puntos de vista distintos: en el caso de Cortés es casi palpable la intención y el deseo del conquistador, en el caso de Sahagún su intención está permeada por motivos religiosos, que como él mismo explica tienen su origen en la salvación de almas y bajo dicho propósito recoge la historia y costumbres de los indígenas. En ambos casos prevalece el sentido de superioridad, pero mientras uno busca arrasar el otro busca comprender para modificar. Se concluye pues que de los dos puntos de vista, del religioso y del conquistador el indígena no es más que objeto de, o medio para un fin. No obstante, esta primera aproximación a los textos de la época, no puede leerse en un solo sentido, si bien prevalece la visión del conquistador, los textos proporcionan más información que puede ser leída y comprendida desde diferentes ámbitos.

Todorov en *La conquista de América el problema del otro* se centra en un aspecto especialmente importante en la lectura de los textos del período: “el único remedio es no leer estos textos como enunciados transparentes, sino tratar de tener en cuenta al mismo tiempo el acto y las circunstancias de su enunciación”. (Todorov, 2008: 60). Todorov plantea en el segundo capítulo de su libro una lectura sobre la conquista de Tenochtitlán y la derrota de la civilización azteca, partiendo precisamente desde las circunstancias del acontecimiento. Son varios los puntos a considerar, pero Todorov resalta dos importantes: primero el acontecimiento de la conquista, y segundo, las versiones existentes. Al hablar específicamente de la versión indígena señala:

el caso de los textos que presentan el punto de vista de los indios es especialmente grave: en efecto, dada la falta de una escritura indígena, todos son posteriores a la conquista y, por tanto, han sufrido la influencia de los conquistadores (Todorov, 2008: 59).

La principal característica que se hace manifiesta en las novelas de Boullosa cuando se toca a los personajes históricos es la del vacío, no existe realmente una versión indígena de la conquista que date del año, por ende, si no existen fuentes sobre el acontecimiento, reconstruir la acción es un acto que implica hurgar entre las versiones disponibles, y sobre todo, definir la estrategia a utilizar para llenar el vacío.

La respuesta de Boullosa, sigue la línea planteada por Todorov y se centra en la lectura de los textos disponibles

y en el consecuente desarrollo de la perspectiva indígena. La versión indígena que Boulosa plantea en las páginas se desarrolla en *Cielos de la tierra* en tres temporalidades: el siglo XVI, XX y un futuro indeterminado cronológicamente; el espacio por su parte se divide en las ciudades de México y Tenochtitlán y L'Atlántide un lugar sin muros formado por el aire. Estos tres tiempos están vinculados por un escenario: la Ciudad de México, a la que también se vinculan los otros dos.

Dentro del grupo de investigadores que trabajan la obra de Boulosa pueden encontrarse diferentes temas, los que coinciden en el trabajo de la novela histórica plantean en su mayoría que la visión indígena desarrollada es marginal, ya que aborda la versión indígena de la conquista. El tratamiento de los textos de la época, así como la nula información directa que se tiene sobre este sector de la población durante el siglo XVI, y en concreto sobre la conquista, refuerzan la visión marginal de los acontecimientos, ya que dada la ausencia de dicha voz es difícil reconstruirla y para ello se recurre a diferentes estrategias.

Los textos existentes parten de la palabra del conquistador, incluso los textos posteriores indígenas están permeados por esa visión, tal como afirma Todorov. El conquistador se hace presente, tiene una posición de poder sobre los indios que permea su discurso, lo que vuelve la versión de los naturales a lo marginal. Así al margen del discurso oficial la autora de *Duerme* reconstruye

con palabras de los españoles el acontecimiento.

Boulosa toma en sus novelas dos personajes que permanecen al margen de los acontecimientos registrados de la época: Hernando de Rivas, mencionado como parte del equipo que ayuda a Alonso de Molina en su labor sobre la lengua castellana y mexicana, alumno del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco, personaje de quien solo se conoce el nombre y Moctezuma Xocoyotzin, último emperador azteca, actor y protagonista de la conquista, junto con Cortés, pero de quien se sabe poco. Estos personajes, que en las novelas de Boulosa tienen roles protagónicos en las crónicas y relatos sobre el siglo XVI tienen una participación que raya en la penumbra, por un lado Moctezuma es descrito incluso por los españoles con tintes un tanto contradictorios (lo que obvia Boulosa en *Llanto*) y por el otro Hernando es prácticamente invisible, solo mencionado como alumno del Colegio de la Santa Cruz.

Lo marginal es un elemento indiscutible en la obra de Boulosa, y sobre la construcción del personaje de Hernando la autora parte de una especie de vacío, de datos que rodean y dan pauta a la ficción. Más allá de la acción misma o del personaje los lugares que habita: la casa de su infancia y el Colegio, su hogar definitivo, tienen características fuertemente marginales. La gran metrópoli de Tenochtitlán que Cortés y otros conquistadores describen en sus textos cae con los indígenas y la

transformación de los aztecas es también la transformación de la ciudad.

La ciudad no es sólo un escenario, es un punto de encuentro entre lo que fue y será, un enclave en la visión temporal de los aztecas: “no es casual el que la imagen, tanto gráfica como mental, del tiempo entre los aztecas y los mayas esté dada por la rueda (mientras que la nuestra más bien estaría representada por la flecha)” (Todorov, 2008: 92). La idea temporal sobre el ciclo entraña un principio, comienzo y final no como destrucción definitiva sino como renovación y este concepto puede encontrarse en Boullosa en lo referente al espacio habitado. Los lugares de la ciudad pueden verse desde dichas perspectivas y cobran significados que los dotan de fuerza:

Toda la historia de los aztecas, tal como se cuenta en sus propias crónicas, está llena de profecías cumplidas, como si el hecho no pudiera suceder si no ha sido anunciado previamente: la salida del lugar de origen, la elección de un sitio para instalarse, tal o cual guerra victoriosa o tal derrota. Aquí sólo puede volverse acto lo que antes ha sido verbo. (Todorov, 2008, 72)

El valor de la profecía, de la suerte en los aztecas también está presente en la versión de Boullosa, y los lugares que se mencionan en las novelas conforman a los personajes, los dotan de identidad, de pertenencia, así en *Cielos de la tierra* el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco conforma a sus habitantes: españoles e indígenas. En el espacio los ciclos se cierran y se cumplen.

El espacio habitado

Lino Gómez Canedo (1982) en su libro *La educación de los marginados durante la época colonial, escuela y colegios para indios y mestizos en la Nueva España*, dedica un capítulo completo al Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco. En poco menos de cien páginas Gómez Canedo plantea diversas cuestiones sobre el Colegio, desde aspectos sociales y culturales hasta pedagógicos. En esta relación que el autor realiza sobresalen varios datos de la época, importantes para determinar la fundación y funcionamiento del colegio, pero desde el título el autor brinda un aspecto más llamativo para develar la calidad de la educación que describirá: “marginados” no es una palabra tomada al azar y describe a conciencia lo que en la época eran considerados los indios y su educación.

El Colegio de la Santa Cruz fue fundado en 1536 por frailes franciscanos bajo la simpatía de personajes importantes de la época como Zumárraga o el Virrey Antonio de Mendoza, considerado padre de los indios, según Mendieta una de las fuentes de Gómez Canedo. La fundación del Colegio fue motivo de regocijo y de una iniciativa que tenía como propósito educar a los hijos de familias principales indígenas:

No hay duda de que uno de los fines del colegio de Tlatelolco fue la formación de clérigos, religiosos y sacerdotes. Tal propósito expresaba ya Rodrigo de Albornoz en 1525,

como hemos visto. Pero llama la atención que no se diga esto expresamente en ninguno de los testimonios posteriores, ni siquiera en los procedentes de Zumárraga (Gómez, 1982:146)

Como sucede en el caso de las crónicas los textos que hablan del Colegio de la Santa Cruz también pueden leerse desde el acto y las circunstancias, la correspondencia de Zumarraga así como de los personajes de la época y la de Gómez Canedo denotan superioridad y ventaja. Desde la mirada del siglo XVI los indios no tenían posibilidad de convertirse en sacerdotes puesto que eran considerados inferiores. Desde esta inferioridad implícita, incluso en el discurso de Gómez Canedo, Boulosa describe la historia del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco y en voz de Hernando de Rivas narra la verdadera historia del Colegio de la Santa Cruz.

La historia que narra Hernando comienza con la imagen de un viejo sentado en una silla en uno de los patios del Colegio, silla que tendrá la función de confidente y guardará su testimonio para que en el siglo XX sea descubierto y entregado a Esthela. La escritura de Hernando implica recordar, hablar desde la memoria de los acontecimientos históricos que rodean a la escuela y hace evidente el contexto en el que aparece y termina el proyecto del Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco. La versión de Hernando dista de la versión histórica de Gómez Canedo basada escrupulosamente en fuentes de la época, puesto que Hernando toma la postura del indígena, su discurso implica una apuesta y un reto sorteable gracias a la ficción. No

obstante, desde el punto de vista de la reconstrucción del momento histórico la distinción entre la versión que desarrolla Canedo y la que Boulosa plantea en la voz de Hernando de Rivas tienen rasgos en común, puesto que ambos intentan recopilar datos suficientes para desentrañar un hecho histórico, Canedo se centra en la versión de los españoles y Boulosa en la del indígena:

A riesgo de escribir disparates, pues soy persona sin lumbre de fe, contaré aquí la historia que creo preciso anotar para que no la desvanezca el olvido o el caos, que temible se predice en los gestos y en el poder sin riendas de la vileza y la envidia. Mi recuento corre el riesgo de hacerse, como las falsas memorias, inverosímil, o más que ellas, pues para conseguir parecer ciertas bailan cualquier farsa encantadora, y yo no haré valer bailes ni embustes. (Boulosa, 1997: 69)

La palabra de Hernando está sumergida en un contexto en el que su versión sobre el Colegio y también sobre la conquista no es válida porque no proviene del círculo de los españoles, qué puede la palabra de un indio frente a la del Obispo de México, el Virrey u otro personaje importante de la época. La cualidad de marginal del texto de Boulosa se presenta desde las letras mismas, dota a las palabras de una cualidad humana, la del personaje. Y es el personaje de Hernando, quien en las palabras encuentra no sólo el medio de expresión, sino su propia historia: “yo voy a contarles una historia, lo más detallado que mi vieja memoria me

permita, y evitaré hasta donde pueda las preguntas”. (Boulosa, 1997: 70)

La historia de Hernando es la verdadera historia del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco desde diferentes niveles, desde un panorama histórico en el que los indios son considerados inferiores y desde la óptica del discurso en el que no se puede encontrar una versión indígena que date de la época. Boulosa elige buscar en el discurso oficial la voz silenciada y cuestionar lo otro que no se dice, es dentro de la versión del “otro”, apócrifa desde lo histórico y político oficial, que se construye el testimonio de Hernando:

Mentiría si dijera que el aire mismo se ha contaminado con el peso del mal o del odio. Mentiría, aunque poco me falta para atreverme a hacerlo. Siento el aire enfermo, martirizado por tanto yerro. Sucio con la húmeda arena de la vileza y el error. Pero no la percibo cuando toca mi rostro, y el viento trae a mí intactos el aletear de las cigarras y las risas de los niños, sin enfermarlos del mal de la envidia (Boulosa, 1997: 75)

La idea de la verdad dentro de una mentira es una de las estrategias que usa la autora en el personaje de Hernando, y dentro de la estrategia sobresale la naturaleza como una reminiscencia de la cultura indígena, de un orden superior, el divino-natural. La visión del cíclico temporal de los indígenas se vincula a una natural de renovación. La naturaleza es uno de los componentes fundamentales de lo temporal indígena y está presente

en los sitios que habita Hernando.

La naturaleza se encuentra en los espacios abiertos y cerrados, y se vincula de manera directa con los personajes que se acercan emocionalmente al pasado prehispánico como la madre de Hernando, espacio que contrasta con el del Colegio por su cercana relación con el período prehispánico, Texcoco fue una importante ciudad del imperio azteca, y el Colegio es un emblema de la conquista. Hay por ende, dos espacios bien delimitados y marcados en la memoria de Hernando de Rivas, el primero es Texcoco, que destaca por su laguna y por importancia en la cultura prehispánica, fue el hogar de Nezahualcōyotl, y el segundo el Colegio, un espacio que desde el tema de la educación denota la formación del personaje, y desde el ámbito cultural y social el acercamiento con la nueva cultura en la que el indígena no tenía un lugar determinado o agradable.

Fue por los días en que vi al señor principal ser detenido impunemente por los soldados de los enemigos de Cortés (proveyéndome de mi más leal compañía, mi joya, mi tesoro, el puñal que ellos jamás imaginaron pasaría a ser de un niño indio) cuando probé por vez primera el queso de tierra. Hasta hoy asocio su sabor con el arresto del señor; la violencia y la elegancia, la súplica y la impiedad se entremezclan en su verde suculento. El sabor del limo del lago (de esto se hace el exquisito queso de tierra) tiene para mí resonancias del puñal cortando la tela y la premura de sangre sacada al vientre. (Boulosa, 1997: 104)

Dentro de los recuerdos de Hernando éste es particularmente importante porque

vincula dos aspectos fundamentales para comprender la visión desarraigada del indígena en lo que antes fuera su propiedad; el puñal y el queso de tierra son emblemáticos porque representan la violencia y el placer. El puñal imaginario acompaña a Hernando en el Colegio fuertemente unido al recuerdo de su madre, es un objeto simbólico de transición que contrasta con el queso de tierra, emblema de lo natural, de lo puramente indígena. El contraste entre la violencia y el placer son factores que se funden en el Colegio de Tlatelolco, ahí Hernando cambia y se adentra en el terreno de los españoles.

Hasta antes de su llegada al Colegio Hernando vivía con su madre, en la casa de un noble indígena que los tenía de acogida y en la que su madre era lo equivalente a una sirvienta, en ella Hernando no era considerado igual al hijo del dueño, pero estaba entre sus semejantes a pesar de no tener padre y de estar despojado de su rango. Lo que ya lo pone en un lugar marginal incluso dentro de los suyos. El día que parte al Colegio el dueño de la casa lo envía en lugar de su primogénito y cambia su nombre por el de Hernando. En Santa Cruz el niño Hernando se enfrenta de manera directa con el proyecto franciscano de educar a los indígenas y sueña como ellos con una educación equitativa entre españoles e indios.

En Santa Cruz Hernando hace propio el proyecto de los franciscanos y se aplica en el estudio, en el que destaca, pero su sueño queda truncado cuando el colegio deja de recibir apoyo a causa de un incidente con un ex alumno Carlos

Ometochtzin, quien es juzgado por delitos contra la fe y es quemado como hereje. Luego de este suceso Hernando igual que los otros alumnos queda a la deriva y aunque la educación es retomada después el ideal de educar a los indígenas para que tuviesen un puesto de maestros, sacerdotes o dirigentes en la clase política novohispana queda deshecho.

¿Pero para qué me he dejado caer en estas inútiles meditaciones? De nada sirve el recuerdo de la facilidad para la destrucción que tienen estas tierras. ¡Ah, punta de envidiosos, ejército sin armas! Su envidia destruyó lo mejor de mí, acabó de raíz con la alegría. (Boullousa, 1997: 229).

El Colegio de la Santa Cruz como espacio apropiado por el español no puede albergar de buena manera al indígena, así la envidia que habita la tierra, mora también al sujeto. Con la llegada de los españoles el espacio, la ciudad de Tenochtitlán cambió, no fue solo su nombre sino su esencia, el lugar que era propio se tornó ajeno y violento. Ello puede observarse desde las palabras de los conquistadores, su nuevo orden cobró forma de edificios, calles y colegios que alienaron al indígena, lo sacaron de su ciudad. El intento de incluir de manera pacífica a los indígenas en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco no fue tal.

La claridad en las sensaciones que se vinculan con los lugares que habita el personaje hacen evidente la mezcla de emociones que lo embargan, pero también lo sostienen; así como el puñal y el queso de tierra que lo ayudan a superar la transición entre Texcoco y Tlatelolco, al final de su historia el indígena

Hernando se pierde en los hechos de la historia y echa raíces en la silla fabricada con los árboles de los antiguos bosques de México, al final el destino del indio es el destino de la tierra.

Referencias bibliográficas

- BOULLOSA, Carmen (1997). *Cielos de la tierra*. México: Alfaguara.
- _____ (2010). *Cuando me volví mortal*. México: Cal y Arena.
- _____ (1994). *Duerme*. México: Alfaguara.
- _____ (2009). *El complot de los románticos*. Madrid: Siruela.
- _____ (2016). *El libro de Ana*. México: Alfaguara.
- _____ (1992). *El médico de los piratas*. Madrid: Siruela.
- _____ (2007). *El Velázquez de París*. Madrid: Siruela.
- _____ (1994). *La Milagrosa*. México: Era.
- _____ (2005). *La otra mano de Lepanto*. México: Fondo de Cultura económica.
- _____ (1995). "La destrucción de la escritura". *Inti: Revista de literatura hispánica*. No. 42, Artículo 27, pp. 215-220. Recuperado de <http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1876&context=inti>
- _____ (2010). *Las paredes hablan*. Madrid: Siruela.
- _____ (2007). *Llanto: Novelas imposibles*. México: Era.
- _____ (1987). *Mejor desaparece*. México: Océano.
- _____ (1991). *Son vacas, somos puercos*. México: Era.
- CHRISTOPHER Domínguez, Michael (2011). *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- CORTÉS, Hernán, (2002). *Cartas de relación*. México: Porrúa.
- DE SAHAGÚN, Bernardino (2005). *Historia General de las cosas de la Nueva España*. Tomo I. México: Porrúa.
- GÓMEZ Canedo, Lino (1982). *La educación de los marginados durante la época colonial, escuelas y colegios para indios y mestizos en la Nueva España*. México: Porrúa.
- TODOROV, Tzvetan (2008). *La conquista de América, el problema del otro*. México: siglo XXI.



**Escuela actual:
Conocimiento que no emociona, una perspectiva desde la
enseñanza de la literatura^{1*}**

Miguel Ángel Nicholls Anzola^{2**}

Director de la licenciatura en humanidades y lengua castellana

Universidad minuto de dios- sede principal- Bogotá

E-mail: miguelnicholls@gmail.com

RESUMEN

Este artículo parte del trabajo doctoral denominado “*Correlaciones entre el mundo de la vida, la literatura y la formación*”, cuyo problema de investigación central fue el de indagar acerca de la posibilidad de concebir la enseñanza y aprendizaje de la literatura como una experiencia vital, desde una perspectiva fenomenológica que permita una construcción del sujeto desde el reconocimiento del otro en el aula en su otredad. La investigación fue de carácter teórico- documental, aplicando el método fenomenológico en la interpretación de textos y en las experiencias de aula. El resultado principal de esta indagación corrobora que la escuela se ha convertido en un escenario teatral, en un simulacro en los términos de Baudrillard, donde ni estudiantes ni docentes hallan dinámicas que motiven a la formación de humanidad ni el reconocimiento de la otredad.

Palabras clave: Fenomenología, literatura, experiencia, emotividad, subjetividad, otredad, mismidad, simulacro, formación.

1 * Este artículo presenta resultados finales de la investigación denominada “*Correlaciones entre el mundo de la vida, literatura y formación*”, presentada por el autor para optar al título de Doctor en Educación del Doctorado Interinstitucional en Educación, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Investigación realizada entre febrero de 2013 y junio de 2018.

2 ** Estudiante del Doctorado Interinstitucional en Educación, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Magister en Filosofía Latinoamericana, Universidad Santo Tomás. Licenciado en Lingüística y Literatura, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Director de la Licenciatura en Humanidades y lengua castellana de la Universidad Minuto de Dios.

ABSTRACT

This article is based on the doctoral work entitled “Correlations between the world of life, literature and training”, whose central research problem was to inquire about the possibility of conceiving the teaching and learning of literature as a life experience, from a phenomenological perspective that allows a construction of the subject from the recognition of the other in the classroom in its otherness. The research was of a theoretical-documentary nature, applying the phenomenological method in the interpretation of texts and in classroom experiences. The main result of this investigation corroborates that the school has become a theatrical stage, in a simulation in the Baudrillard terms, where neither students nor teachers find dynamics that motivate the formation of humanity or the recognition of otherness.

Key words: Phenomenology, literature, experience, emotion, subjectivity, otherness, sameness, simulation, formation.

Se hace ya común escuchar cómo las dinámicas culturales, políticas, económicas y hasta educativas actuales ponen en cuestión las relaciones sociales mismas, la interacción entre los sujetos, el reconocimiento del Otro en cuanto tal. Bauman (2009), en su visión ya clásica de lo que implica la construcción de lo social en la modernidad, enuncia cómo los vínculos humanos actuales parecen diluirse y ser tan etéreos que la lógica parece ser no aferrarse a nada ni a nadie. Lo que para Heidegger (1995b) era visto como la *avidez de novedad*, aplicado a las formas de interacción actuales, se convierte en el parámetro esencial que marca el derrotero de la manera como deben relacionarse las personas: lo verdaderamente significativo en los vínculos sociales es qué ofrecen

de novedoso (desde un horizonte de expectativas que parte de la conveniencia y la ganancia), inclinarse por “conocer nuevas experiencias” así esas experiencias ni siquiera alcancen a ser vividas realmente pues lo importante es el cambio permanente, no la experiencia en sí. Y como la *avidez de novedad*, requiere de la actualización permanente, no es necesario el vínculo fuerte con el Otro, por el contrario, la búsqueda de la novedad por sí misma se convierte en el fin, no lo que se halle con ésta y por ende hallar al Otro deja de ser importante.

En nuestro mundo digital actual, un número significativo de las reglas implícitas y explícitas de las redes sociales y comunidades virtuales también alientan esta condición etérea de la relación con el Otro: mensajes cortos,

estados que se publican solo durante 24 horas para obligar a la actualización permanente; retos sinsentido que se renuevan a los pocos días cuando ha pasado su furor, *tendencias* de un día o unas pocas horas, uso de imágenes en vez de palabras para hacer más ágil (¿efímera?) la comunicación; fotos que demandan *avidez de novedad* permanente y por ello requieren escenarios y acciones cada vez más osadas incluso poniendo en riesgo la vida misma; aplicaciones para encontrar pareja donde la norma es el encuentro esporádico y anónimo (con otro pero sin el Otro), son nuevas formas de *ciberrelación* que nuestro mundo virtualizado ha creado y las cuales el mismo hombre pereciera no poder entender a cabalidad.

En estas lógicas, el papel del Otro como significativo para la constitución de la subjetividad, pareciera diluirse en los tiempos atropellados que se imponen actualmente (sobre todo en las grandes urbes), en las cronologías del afán virtual, en el maremágnum de mensajes que llegan por múltiples vías, en el cumplimiento de obligaciones, horarios y cronogramas, en la exhibición permanente de fotografías que validen ante los demás cierta visión de felicidad, en el tráfico paquidérmico de las ciudades, en la información incesante de los medios de comunicación, en las listas de reproducción que aíslan el gusto musical, en la omnipresencia de los Smartphone en todos los espacios vitales.

Estas realidades no son ajenas a la escuela que, como institución social y cultural, afronta también las mutaciones

históricas, aunque quizá su respuesta a ellas se ralentiza de forma tal que los sujetos, que el Otro, se difumina aún más entre sus muros o se funde en las pantallas de los *Smartphones* que son ya omnipresentes en las aulas y son mucho más interesantes que las lecciones que se imparten en el salón de clase. Por otra parte, En muchos ámbitos educativos, el docente no encuentra motivaciones profundas para ejercer su oficio y los y las alumnas poco sentido hallan a asistir a las aulas, más allá de la funcionalidad de adquirir un diploma que les dé cierta ventaja competitiva en las dinámicas de mercado. Así, siguiendo a Baudrillard (1978), la escuela se establece en un juego de simulaciones y apariencias en el que el Otro y la escuela en sí misma, lejos de ser experiencias de intersubjetividad, se convierten en fantasmas, en candelijas que encandilan por unos instantes y que luego simplemente se pierden en su ilusión momentánea. En ese escenario de simulación, se hace difícil saber qué es real y que no en la escuela pues: “[...] la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo “verdadero” y de lo “falso”, de lo “real” y de lo “imaginario” (Baudrillard, 1978, p. 8)

La escuela se transforma así en un escenario donde el director de la obra teatral (llámese rector, Estado), va dirigiendo a unos actores (alumnos y docentes) que aprenden un libreto (sus “aprendizajes”, sus informes, pruebas estandarizadas) en el que tratan de convencer a un público (padres de familia, medios) que lo allí representado efectivamente está creando y formado

nuevas generaciones para el éxito. La credibilidad del libreto se juega desde diferentes ámbitos y de este modo cada actor aprende qué es lo que debe decir en cada una de las escenas. En este orden de ideas, cuando en esta teatralización en la que se ha convertido la educación deben actuar los alumnos y las alumnas, su libreto se centra en demostrar que aprendieron y por ello, recurrir a ayudas como el plagio, pagar a otros actores-alumnos para que respondan en su lugar, contestar tal como le gusta al docente o como se espera que la prueba estandarizada sea resuelta, sin que medie una interpretación personal. O se puede recurrir incluso a repetir excusas lastimeras que han funcionado en otros actos de este gran teatro, y que reafirman el simulacro pues ya es imposible determinar cuáles de esas tragedias narradas por los alumnos hacen parte de una narrativa “verdadera” y cuáles son simplemente elemento de ficción. Aun así, todas las anteriores son estrategias válidas para que la representación del libreto del aprendizaje sea verosímil.

En las escenas representadas por los y las docentes, el libreto se convierte en algo más técnico pero igualmente efectivo: responder a una serie de tablas y porcentajes cuya respuesta se sabe de antemano, recitar planes de mejora para auditorías, cumplir con cuotas de productividad académica, declamar de memoria libretos estatales como los días especiales de excelencia donde actúan desde los niños y niñas de preescolar hasta las directivas de las instituciones para dar cuenta de unos índices idealizados

que poco hablan de la escuela real, pero que en medio del espectáculo mediático, demuestran que el teatro de la escuela es cada vez de mejor calidad.

Los directivos de las instituciones, en el último acto, tienen un libreto prefabricado acerca de los grandes aciertos del proceso y mencionan ufanos a actores-alumnos que son dignos de mención pero que ellos seguramente no reconocerían en el mar de rostros que están en el escenario. Finalmente, el público se irá quejándose de la dirección general, de malas interpretaciones de algunos, de la falta de escenografía en las aulas para que la actuación fuera más convincente, de unos cuantos personajes que les llegaron a tocar algunas de sus fibras sensibles y se irán con la máscara de satisfacción, pero pensando qué será del futuro de sus hijos e hijas. Y el Estado, fiel a su guion, encontrará la manera de justificar por medio de cifras complejas y libretos surrealistas que, aunque la obra teatral educativa esté plagada de fracturas, errores de continuidad, olvidos de parlamentos, actuaciones planas, igual se acerca a un ideal de calidad y va camino al éxito total.

Y este éxito dependerá de la manera como actúe la institución ante los exámenes nacionales o supranacionales y de la facilidad como sus actores-estudiantes se puedan integrar a la fuerza laboral o a continuar su instrucción en carreras profesionales que a la larga también les hagan tributarios de un ingreso rápido, significativo y con ello aportar al PIB de la nación. Así, los

actores-estudiantes, ahora ascendidos al papel protagónico de trabajadores, demuestran su gran éxito cuando estén en capacidad de adquirir cuanto antes los artículos que necesitan para ser felices y puedan, además, cambiarlos de forma rápida, por el nuevo artículo de moda pues, siguiendo a Baudrillard (1969) lo que interesa es el objeto como tal, su renovación permanente, lo que pueda decir de su poseedor y no tanto la funcionalidad del objeto como tal.

En la obra teatral de la escuela, al otorgar el ansiado diploma, actores, director y público aplauden eufóricos, toman las necesarias fotos para subir de inmediato a las redes sociales y se preparan todos para la nueva función, adecuando el escenario para los estudiantes del próximo ciclo escolar. En esta actuación educativa, cada uno de los agentes se cruza con actores que son simples simulacros de seres que pasan por el escenario de la escuela y responden a las lógicas efímeras y líquidas que se imponen socialmente. Son, por consiguiente, desapercibidos unos para otros, se constituyen en simples actores secundarios o hasta factores de escenografía que no logran descubrir al Otro y mucho menos llegan a establecer relaciones desde la Otredad como lo plantea Ricoeur (1996) dado que no son reconocidos en tanto que manifestación de subjetividad. Simplemente pasan y se convierten, no en trascendencia sino en *totalidad*, como diría Levinas (2002), son simplemente elementos de una masa social que no se hace significativa para el Otro.

De esta forma, la escuela se llena de rostros sin identidad de niños y niñas expectantes de qué pasará con sus vidas, a la espera de cuándo sus existencias serán tenidas en cuenta en el gran libreto de la educación y no serán más simples objetos de decoración. Incluso docentes cargados con su historicidad que se anula una vez pasan las puertas del aula, solo esperan que el acto del día acabe pronto y que algún día su papel sea lo que realmente anheló cuando estaba en proceso de formación universitaria y pensaba que quizá podría dar el giro dramático que la narración de escuela clamaba.

En esta lógica, parecieran pocas las posibilidades de expresiones de afecto, emotividad, sentimientos, reconocimiento estético del hecho de aprender y enseñar. El Otro no es Otro sino uno más, un anónimo cuya existencia está ligada a un número de lista, a un código o a un informe de gestión. La escuela, en muchas circunstancias, pareciera olvidar que tanto docentes como alumnos y alumnas son seres sintientes y emocionales, cargados con su historia personal, que vivencian sus experiencias desde su temporalidad y que crean significaciones desde sus visiones de mundo, las cuales dicha escuela no debería propender por estandarizar y mucho menos monetizar.

Papel de la literatura y las humanidades en el teatro escolar

En la lógica de teatralidad descrita, hay que tener en cuenta que el libreto basado en el saber práctico- instrumental

que “sirva para la vida”, que tenga un valor económico directo, es el que vale la pena de ser cultivado en aula, mientras que las demás formas de ser otro que se unen a las manifestaciones de subjetividad, son reducidas a espacios de formación accesorios, de complemento. De esta forma, en las aulas la enseñanza y aprendizaje de la literatura, de las artes e incluso de una manera creciente, de las ciencias sociales e incluso de la filosofía, son asumidas bajo esa óptica de accesorios o se pretenden subsumir a las mismas lógicas de formalismos tecno-instrumentales de otras construcciones de pensamiento.

Así, hablar de un rescate de la humanidad en el campo educativo en los términos que lo hacen Nussbaum (2005) o Vargas (2008), se transforma en un ideal difícil de alcanzar, dado que lo humano del acto educativo, aunque pareciera evidente su radical importancia en el ámbito escolar, se difumina en la falta de reconocimiento real de la existencia del Otro y de su subjetividad como agente protagonista en la escuela y no como elemento decorativo de la ya descrita ficción de la educación.

Ante este panorama, para los fines desde los cuales se realizó la investigación doctoral que dio origen a esta reflexión, se pretendió encontrar cómo ciertas concepciones naturalizadas en la escuela en general y las lógicas preponderantes de la enseñanza de la literatura, validaban esos juegos de teatralidad del aula y de *avidez de novedad* ya mencionados. En consecuencia, la literatura entendida

como una de las expresiones sublimes del espíritu del hombre y como manifestación de subjetividad en sí, pierde en la escuela su esencia, su posibilidad de gusto, de experiencia estética, de vivencia, no solo en la escuela básica sino también en la educación superior. De esta forma, la literatura en sí misma se convierte simplemente en un conocimiento más que debe ser aprendido y enseñado desde lógicas funcionalistas del estado de cosas en la educación y que aleja la posibilidad de implicar en su enseñanza- aprendizaje al sujeto real que experiencia la literatura como fenómeno vivencial.

Tomando como punto de partida los planteamientos de Larrosa (1998) en la investigación se planteó que la enseñanza de la literatura implicaba que ésta fuera vista como fenómeno de experiencia y para ello debe existir, más que una didáctica específica, un cambio de actitud y de la concepción misma del papel de lo estético en aula. Sin embargo, en diversos ámbitos específicos escolares se encontró que ese punto de la actitud contemplativa de la educación misma estaba en entredicho en los docentes. De esta manera, fue común encontrar en ellos frases como: “*Yo les dije a los chinos³ que no me cuenten sus problemas, que eso no me interesa*” o “*A mí pagan solo por sacarles notas*”. Sin embargo, en la teatralidad escolar, al momento de actuar frente a instancias jerárquicas (directivos, padres de familia), esas frases cambiaban

3 “Chinos” es una expresión coloquial colombiana para referirse a lo niños.

dando paso a libretos donde se idealiza el acto educativo. Siendo así, ¿cómo hablar de experiencia, de vivencia, de seres sintientes?, ¿Cómo descubrir la narración del Otro en los textos? Los niños y niñas inmersos en esas dinámicas, ¿qué motivación van a tener para asistir al aula? ¿Cómo van a encontrar motivación para acercarse a una obra literaria si su único camino de comprensión es determinar cuál es el personaje principal? ¿Cómo el aprendizaje va a emocionar y despertar interés si el mismo docente no descubre la razón de reconfigurar las alegrías o desdichas de los seres ficcionales y sus posibles vínculos con el Ser- Otro que aborda los textos? ¿De qué forma se darán re-existencias de lo estético, re-significaciones de comprensión de la vida misma, cuando el docente configura que su única acción en el aula es “sacar notas”?

Como complemento a esta actitud, se dan en el aula currículos que se tornan inamovibles y planes de lectura que se sujetan a los intereses de ciertas editoriales, de forma tal que la literatura como experiencia sensible y significante se vuelve brumosa. Cumplir con los contenidos del libro de texto para dar cuenta de la planeación elaborada y validada desde planes de mejoramiento estandarizados, hacen parte del guion que debe seguirse en esa ficción escolar y limitan en forma notoria esa posibilidad de ver al Otro o verse a sí mismo en las páginas de una ficción literaria.

Desde el simulacro del éxito, el progreso de las cifras de la evaluación

se convierte en el centro educativo pues lo que se debe demostrar es que el porcentaje de pérdida ha disminuido y que existe un mejoramiento frente a otras instituciones. En este orden de ideas, frases de docentes como: “¿Para qué los deja? El castigado es usted”, «*Yo los paso a todos y me evito problemas*», «*Eso toca es regalarles el bachillerato para que tengan algo, al fin, no van a hacer nada más*», forman parte de un libreto paralelo donde muchas profesoras y profesores no encuentran motivación para su labor docente y menos aún la transmiten a sus alumnos y alumnas. Sin embargo, en los términos cuantitativos de la evaluación, esas cifras corroboran el simulacro del “buen trabajo” de aquellos docentes que mantienen un índice de pérdida mínimo y promedios altos en las calificaciones de sus alumnos.

En este aspecto se encontró un problema significativo: partiendo de concebir la literatura como experiencia en términos fenomenológicos y como forma de reconocimiento de la Otredad, ¿cómo evaluar la experiencia de lectura de nuestros niños y niñas con una calificación numérica? La subjetividad misma queda en entredicho cuando se pretende cuantificar y si lo ideal sería dar espacios para el reconocimiento de sí y del Otro a través del ejercicio lector, ¿cómo esto se puede reducir al imaginario de una nota? La emoción se disipa, el Otro se pierde, siguiendo a Levinas (2002) se hace totalidad. Pareciera que, aunque se hable desde lo estatal de incentivar ciertas competencias estético- literarias, lo que se busca realmente con la

enseñanza de la literatura es simplemente impartir un conocimiento más, entendido desde un enfoque positivista y por ende, cuantificable, dejando de lado la subjetividad que el arte comporta.

Al indagar con estudiantes, una respuesta común fue que la escuela no los motivaba a asistir y muchos lo hacían para no quedarse en casa o porque ven como obligatorio alcanzar el diploma como símbolo de progreso. No obstante, el plantear que la lectura se puede convertir en un espacio de expresión y no de respuestas prefabricadas cambia la perspectiva. Proponer que aquello que se lee puede ser ligado al mundo de la vida de los alumnos y alumnas planteando cercanías y diferencias, ubica la comprensión de la literatura de forma distinta, realmente vivencial. En este sentido, la experiencia de lectura literaria no puede limitarse a la búsqueda de enseñanzas muchas veces alejadas de lo que la historia misma cuenta, ni puede ligarse únicamente a hablar de aspectos estructurales del mundo ficcional, que pueden responder de forma apropiada para seguir el libreto que la escuela gesta, pero no para formar lectores críticos que estén en capacidad de apreciar como fenómeno de vida lo que un texto puede convocar.

En concordancia, el docente debería procurar alejarse de los términos preconcebidos de su accionar, apartarse de lo que su personaje debe representar y ubicarse como humano sintiente que puede emocionarse igual con una buena historia de literatura como por la vida

relatada por alguno de sus alumnos o alumnas. Esa constitución básica del Otro como protagonista no de un show mediático y estandarizado, sino de su vida en relación con los demás, de su vivencia de lo leído como puerta a la expresión y al reconocimiento, puede abrir las puertas para que la escuela deje de tener sus aulas llenas de niños y niñas anónimos tras un *prosopón*, y dé caminos de expresión y emoción que nuestras nuevas generaciones requieren.

De este modo, se planteó que los seres ficcionales no son simples creaciones de imaginación, sino que, en tanto son concebidos en sí como manifestaciones de subjetividad, se dan en su mundo de la vida ficcional y por ende es plausible establecer lazos de comprensión del mundo fáctico del lector con lo que el ser ficcional vivencia y, además, por ese camino propende por reconocer la otredad como parte esencial de la mismidad sin limitarse a ella. Así, desde los postulados generales de Ricoeur (1996), el Otro se convierte en parte inevitable para la constitución de sí, y entender y sentir lo que el otro ficcional es y siente en la obra, va labrando esas posibilidades de comprensión. En esta propuesta, la literatura rompe los paradigmas de funcionalismo y respuestas preconcebidas ya expuestas y se constituye en modo y camino de reconocer y ser Otro. Aceptar que los seres ficcionales de las obras literarias son seres también sintientes que comparten sus vivencias y están en capacidad de entablar un diálogo desde la sensibilidad con el lector, crea lógicas nuevas en

quien lee, crea afinidades desde sus expectativas y descubre que muchas de sus motivaciones, angustias y temores son compartidas por los personajes de los libros.

El abordaje de los mundos literarios, en consecuencia, parte de descubrir los vasos comunicantes entre el mundo de la vida de la ficción y el mundo de la vida del lector. Realizar preguntas, direccionar las discusiones en el aula entorno al sufrimiento, a las alegrías, a los temores, que cualquier ser humano puede vivenciar y que son reflejadas en lo literario, abren nuevas formas de ser en el Otro. La angustia ante la muerte, el sinsabor del desarraigo, son preocupaciones universales que quizá en silencio nuestros niños y niñas viven y que no hallan eco en la escuela, pero probablemente un personaje de literario les puede hacer sentir reconocidos.

Siendo así, no hay cabida en esta comprensión a la literatura estancada en manuales, libros de texto y planes lectores estrictos, sino a nuevas realidades dinámicas donde prime lo que el Otro (docente, alumnos, seres ficcionales) tienen que decir. Olvidar esa puesta en escena en que se ha convertido la escuela en muchas de sus dinámicas, dejar de lado los libretos de lo que se considera “políticamente correcto de decir” con tal de conservar el personaje que es representado, asumir que la educación es una darse y un formarse que requiere del reconocimiento del Otro, son urgencias para dar espacios para reivindicar las condiciones de nuestros niños y niñas en una escuela que necesita convocar desde la emoción, los sentimientos, la

sorpresa y la imaginación. La literatura y las artes en general, como constructos de subjetividad, pueden vincular a los lectores (docentes y estudiantes) en dinámicas de ser Otro y darse al mundo, dando ese cariz de humanidad que parece haberse extraviado en las lógicas de la novedad y la falta de asidero.

Pensar esa escuela, retarse a construirla, hacerla vivencia y emoción, es un reto que requiere de nuevos paradigmas que construyan un final diferente, no para arrancar aplausos acartonados, sino para construir vidas a plenitud, que sientan que su paso por la escuela es signifiante en la construcción de ser sujetos, que emocione el aprender, que se tenga voz y los niños y niñas sean reconocidos como Otro. Esto permitirá quizá pensar que el acto educativo en el aula es sí mismo un hecho estético donde no se vive un simulacro de realidad, sino se construyen vidas que deben ser reconocidas y resignificadas como formas de ser otro y ser en sí mismo. Los seres de ficción de la literatura, como manifestaciones de temporalidad, desde la atemporalidad de la narración, pueden ser esos nuevos derroteros desde los cuales es posible cuestionar la realidad, la relación con el otro y consigo mismo, pueden ser esas vías de sensibilización ante el dolor y las angustias ajenas que se transforman en espejos para verse y comprenderse.

Esa concepción, quizá logre arrancar aplausos no ya de un simulacro que engaña sino de una escuela que reconoce al Otro como única manera de ser y se transforme en espacio significativo de humanidad y trascendencia.

Referencias bibliográficas

- AMADOR BAQUIRO, J. (2014). *Infancias, Comunicación y Educación: Análisis de sus Mutaciones*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- BAUDRILLARD, J. (1969). *El Sistema de los Objetos*. México: Siglo XXI.
- _____ (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- BAUMAN, Z. (2009). *Amor Líquido*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HEIDEGGER, M. (1995). *Arte y Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1995). *Ser y Tiempo*. Madrid: Trotta.
- LARROSA, J. (1998). *La experiencia de la lectura: estudios sobre literatura y formación*. Barcelona: Editorial Laertes.
- LEVINAS, E. (2002). *Totalidad e infinito*. Ediciones Sígueme, Salamanca.
- NUSSBAUM, M. (2005). *El Cultivo de la Humanidad: Una Defensa Clásica de la Reforma en el Educación Liberal*. España: Paidós.
- RICOEUR, Paul. (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- SANABRIA, F (COMP.) (2011). *Vínculos Virtuales*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- VARGAS GUILLÉN, G.; GAMBOA, S.; REEDER, H. (2008). *La humanización como formación*. Bogotá: San Pablo.



Revista de Literatura Hispanoamericana
No. 76, Enero-Junio, 2018: 63-72

La idea de la literatura como documentación en César Aira

Angélica Tornero

Universidad Autónoma del Estado de Morelos y de la UNAM, México
E-mail:

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo explorar un aspecto de la poética y pensamiento de César Aira, relacionado con las ideas de literatura como documentación y del escritor como documentalista. En la literatura latinoamericana de décadas recientes hay un interés creciente por escribir sobre la violencia ejercida por el Estado a partir del siglo XX, lo que ha motivado a los críticos a pensar si estos textos pueden ser considerados como documentos, como archivos o como testimonios. Resulta particularmente atractivo examinar en una escritura más cercana a la estética de la vanguardia histórica, como es la airana, la manera en que se abordan estos asuntos.

Palabras clave: Literatura, documentación, escritor documentalista

Recibido: 11-06-2018 Aceptado: 14-06-2018

ABSTRACT

The aim of this article is to explore an aspect of Cesar Aira's poetry and thought, related to the ideas of literature as documentation and documentarian writer. In Latin American literature of recent decades there is a growing interest in writing about State violence in the 20th century. This production has motivated critics to think about these texts as documents, files or testimonials. In this setting is particularly attractive to examine in a writing closed to *avant-garde* aesthetics, as it is the Aira's, the way in which the author addressed this issues.

Key words: literature, documentation, documentarian writer

Introducción

La obra de César Aira (Pringles, Argentina, 1949) despertó el interés de la crítica a finales de la década de los noventa, cuando tenía más de treinta novelas y tres libros de ensayos publicados. Su primer texto narrativo, *Moreira* (1975), novela breve inspirada en un folletín del siglo XIX, titulado *Juan Moreira*, escrito por Eduardo Gutiérrez (Remón Raillard, 2003: 53), no llamó, en su momento, la atención de la crítica. Varios años transcurrieron antes que los especialistas se interesaran por una producción literaria que no se detenía y que, cada vez más, sorprendía por su "rareza". Uno de los primeros trabajos académicos de mayor amplitud fue publicado por Sandra Contreras, quien motivada por la propuesta de esta literatura examinó "las formas de la superficie" en *Ema, la*

cautiva (1981), *La luz argentina* (1983), *El vestido rosa* (1984) y *Una novela china* (1987) (Contreras, 2001: i). Más tarde, esta crítica literaria publicó el libro, derivado de su tesis, *Las vueltas de César Aira* (2002), un amplio estudio sobre la poética del autor, que ha sido referente para investigaciones sucesivas.

Desde la década de los dos mil, se han realizado numerosos artículos y tesis sobre una obra enorme. Los investigadores se han dado a la tarea de rastrear las filiaciones del escritor, así como los recursos literarios que utiliza para configurar sus narraciones, tan distintos de aquellos empleados por los escritores del *Boom*. Se han hecho estudios sobre la producción de significación, el carácter autobiográfico de sus obras, así como la postura del autor. El objetivo de este artículo es

explorar un aspecto común a la poética y el pensamiento de Aira, relacionado con las ideas de documentación literaria y del escritor como documentalista. Cercano a la estética de las vanguardias, como el mismo Aira lo reconoce, su idea de la literatura como documentación resulta particularmente atractiva, máxime que el interés reciente de la crítica por la relación entre el archivo yo/documento y la literatura ha surgido de consideraciones relativas a la preocupación de los escritores por abordar temáticas en torno a situaciones problemáticas sociales y políticas, especialmente derivadas de los distintos tipos de violencias practicadas de la segunda mitad del siglo XX a la fecha. Es decir, aun siendo contemporáneos a Aira, algunos escritores de las dictaduras latinoamericanas o de las guerras contra el crimen organizado difieren no de la idea del autor argentino sobre la literatura como documentación —no todos los escritores hacen teoría sobre sus textos—, sino que contrastan desde el punto de vista de sus poéticas. Este primer acercamiento tiene como propósito aclarar las ideas y elaboraciones literarias de Aira relacionadas con la literatura como documentación, para, en otro momento, analizar las semejanzas y diferencias entre distintas aproximaciones.

Desde luego, los estudios sobre la literatura entendida como archivo, realizados en décadas recientes, no emergieron con la publicación de estas novelas. Baste señalar el libro de Roberto González Echevarría, *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative* (1990), que ofrece un examen

amplio de algunas obras de la literatura hispanoamericana, desde Garcilaso hasta grandes novelas del siglo XX, a partir de cruces entre el derecho, la antropología y la propia literatura. Además, como el propio González Echevarría lo expresa en su libro, la Antropología había iniciado su incursión en las letras tiempo atrás, con especialistas como Clifford Geertz, que se dedicaban a estudiar la relación entre el discurso antropológico y el literario en las novelas latinoamericanas (González, 2011: 45).

Desde otra perspectiva, el interés por desentrañar el archivo y sus implicaciones en el ejercicio del poder fue caro a la conformación de uno de los pensamientos más relevantes del siglo pasado, el de Michael Foucault. Sin ir más lejos, *La arqueología del saber* contiene elementos importantes de crítica al archivo como se ha concebido a lo largo de la historia, sobre todo a la teoría y práctica archivística que fue pilar de la construcción del Estado moderno. El filósofo francés, en este libro, modifica el significado de archivo y propone una manera distinta de aproximarse al examen de la documentación ubicada en estos acervos institucionales. La crítica a los grandes relatos, que corre paralela a los desarrollos de Foucault, implicó la revisión del concepto de archivo, así como de la manera en que los documentos son utilizados para manipular información.

En algunas de sus obras, César Aira ha retomado la idea de la literatura como documentación en un sentido que resulta interesante. No se trata de establecer que

en sus novelas hay archivos, entendidos como acumulación de información. Más cercano a los planteamientos de las vanguardias históricas, propone desarchivar la historia del arte. Aquí revisaremos, especialmente, un texto reflexivo del autor denominado “Particularidades absolutas” (2000) y una novela, *Cumpleaños* (2002), en las que, además de hablar de su poética, hace referencia a los asuntos que aquí interesa explorar.

La literatura como documentación

En una conferencia dictada en España, en el año 2000, en el marco del encuentro “Fronteras de la narrativa”, titulada “Particularidades absolutas”,¹ César Aira dijo:

[...] la función del escritor es dejar un testimonio de su vida, una documentación de lo único. La ciencia acumula documentación de lo general, el arte lo hace con lo particular, es decir, con lo que nace. Anota particularidades que serán generales a partir de ese momento, gracias a la fórmula que al inventarse como origen crea el tiempo y lo pone en marcha bajo la forma de historia. Una particularidad expresada con una fórmula vieja se subsumirá en lo general, mientras que la expresada con una fórmula propia creará lo nuevo. Se trata de “servir” al tiempo, pero en lo que el tiempo tiene de creador (2000).

1 El texto derivado de esta conferencia se publicó en diversos medios. El primero fue el diario *El Mercurio*, en 2000 (véase referencia completa al final). Posteriormente se publicó a manera de ensayo en *Nueve Perros*, año I, 1, Rosario. Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, noviembre, 2001, pp. 31-39.

En estas afirmaciones subyacen varios asuntos que es importante examinar para intentar dilucidar el sentido que el autor da aquí a la documentación. En primer lugar, distingue la forma en que la ciencia y la literatura acumulan documentación. La primera acumula de lo general y la literatura lo hace de lo particular. Esta distinción puede parecer sencilla a simple vista, pero un análisis más profundo revela interesantes presuposiciones. Decir que la ciencia acumula documentación de lo general es algo cercano a lo que sabemos comúnmente, porque la ciencia experimenta para después conformar teorías y elaborar leyes para predecir, pero suponer que la literatura acumula documentación puede resultar problemático si el análisis se sustenta en distinciones dicotómicas. Desde cierta perspectiva generalizada hace siglos, la literatura, es decir, “el arte de la expresión verbal” (DRAE) y el documento –y la documentación o el archivo–, definido como el escrito que ilustra acerca de algún hecho, principalmente histórico, son excluyentes; el texto literario es del orden de lo imaginario, mientras que el documento se ocupa de lo fáctico-real y, presuntamente, verdadero. Con esta distinción dicotómica, el sintagma “documentación literaria” (o documento literario) resulta contradictorio.

La idea de documentación es utilizada por Aira con un significado que rebasa esta distinción: no se refiere a un texto que consigna hechos históricos y que se opone a la expresión verbal que

echa mano de la imaginación. Para este escritor, el archivo (de una localidad, país, región y época) se integra con los informes de investigación científica y también con las producciones literarias. Es decir, Aira propone un significado distinto del término documentación que incorpore otros documentos, además de los científicos.

Así, la distinción que realiza el autor no parte de la oposición entre documentación ficcional y documentación científica, sino, más bien, se define desde el carácter de lo acopiado: general, particular. Pero esto no agota la complejidad de la propuesta airana. El escritor de literatura anota particularidades que, dice el autor argentino, “serán generales a partir de ese momento, gracias a la fórmula que al inventarse como origen crea el tiempo y lo pone en marcha bajo la forma de historia” (2001). Para apoyar el examen de este conjunto de ideas de Aira, retomaré los planteamientos de algunos pensadores que han abordado la temática.

En la *Poética*, al describir el género dramático, Aristóteles manifestó su preocupación por distinguir la literatura de la historia a partir de un criterio semejante al elegido por Aira, pero con distintas valoraciones. El Estagirita escribió:

[...] el historiador y el poeta no son diferentes por hablar en verso o en prosa [...] sino por la diversidad consistente en que aquél cuenta las cosas tales como sucedieron y éste como era natural que sucedieran. Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que la historia; por cuanto la primera considera principalmente las cosas en general; mas la segunda se refiere en particular (2002: 28).

Según Aristóteles, mientras que la historia o el documento histórico narra hechos de personas que realmente existieron, que son identificadas por su nombre y sus acciones, lo cual le da la cualidad de particular, la literatura configura acciones realizadas por personajes en el marco de una trama; personajes que si bien tienen nombre propio son producto de la imaginación. Los lectores o receptores de la escenificación de una tragedia no pensarán en el referente histórico, porque no existe, sino que comprenderán que lo ahí mostrado puede ocurrirle a cualquiera, que es una posibilidad, de aquí su carácter educativo y general.

Lo que da a la literatura su atributo pedagógico, dice Aristóteles, es que en esta los autores acomodan a los hombres a los hechos. Es decir, la forma en la que se configuran las acciones parte de las circunstancias o de la “urgencia de presente” (2002: 28). Para que la literatura cumpla con su tarea educativa, tienen que tomarse en cuenta las situaciones del contexto. Como es bien sabido, en la *Poética*, Aristóteles no solo esquematiza las partes de la tragedia, sino que también se refiere a las condiciones de las que parten los autores, al proceso de creación, a la representación y a la recepción. “Acomodar los hombres a los hechos” significa que, en la literatura, especialmente, en la tragedia, prevalece la trama sobre los caracteres. Puede no haber caracteres, dice el Estagirita, pero no puede no haber trama. A diferencia de la literatura, la historia se refiere a las cosas en particular, “es decir qué

cosa hizo o padeció en realidad [...] Alcibiades” (2002: 28).

En la modernidad -al margen de las discusiones sobre historiografía de décadas recientes-, se ha considerado a la historia como ciencia (Cfr. Carr, 2003). Si pensamos a esta disciplina a partir de sus métodos, especialmente desde los estudios de base positivista, advertiremos que su carácter no es particular, como quería Aristóteles, sino general no porque ahora no se investiguen hechos en torno a personas que realmente existieron, sino porque prevalece la idea de que puede llegarse a conocer “la realidad” de lo ocurrido si “se aplica el método de manera correcta”. Esta aproximación a la historia se asemeja precisamente a aquella que tanto criticó Nietzsche en “De la utilidad de los estudios históricos [...]”. El filósofo consideraba que los métodos utilizados paralizaban la actividad del presente; es decir, el peso de la historia sobre el presente impedía vivir. Además, pensaba que el método falseaba la individualidad del tiempo pasado. Al respecto, escribió: “La individualidad de aquel tiempo tuvo que ser deformada y violentamente generalizada, desembarazada de sus asperezas y de sus líneas precisas, en favor de una concordancia artificial” (Nietzsche, 1959: 101).

Nietzsche sostenía, como Aristóteles, el carácter particular de la historia, pero le parecía que el método de estudio utilizado distorsionaba los sucesos de tal manera que se convirtieran en monumentos dignos de ser imitados: : [...] la “historia monumental” [...] siempre juntará

lo desigual, generalizará para hacer equivalencias, siempre debilitará la diferencia de los móviles y los motivos, para representar los acontecimientos a expensas de los efectos y de las causas, en su aspecto monumental [...]” (ob. Cit.: 101).

Con estas consideraciones, puede afirmarse que, a pesar de su carácter particular, la historia -debido a los métodos- se erige como disciplina maestra que previene sobre lo que podría ocurrir bajo ciertas circunstancias. Algo muy semejante a lo que planteaba Aristóteles en relación con la literatura. Puede rescatarse, hasta aquí, que es ese carácter general -estructurado a partir de relaciones de causalidad- que adquieren determinadas configuraciones lingüísticas (literarias o históricas), lo que las convierte en discursos pedagógicos.

Las reflexiones de Nietzsche dejan al descubierto un conjunto de cuestionamientos que serán de importancia principal sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. Tras el declive, en los años setenta, del paradigma de la historiografía conocido como Escuela de los Anales, los estudios históricos viraron hacia la microhistoria. No se trataba ya de realizar investigaciones a gran escala, sino del análisis microscópico y del estudio documental intensivo. Más que una teoría, se trataba de una práctica historiográfica.

Foucault observaba que ya en la aproximación nietzscheana a la genealogía existía el acercamiento

documentalista y, desde luego, la perspectiva a pequeña escala. En “Nietzsche, la genealogía y la historia”, el filósofo francés afirma que la genealogía es “pacientemente documentalista. Trabaja sobre sendas embrolladas, garabateadas, muchas veces reescritas” (Foucault, 1992: 7). A diferencia de la historia, que ordena con la única preocupación de la utilidad, la genealogía tiene como tarea indispensable: “percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por carecer de historia –los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos” [...] (Foucault, 1992: 7). No se trata de oponerse sin más a la historia, sino a un enfoque, aquel que acude al “despliegue metahistórico de las significaciones ideales y de los indefinidos teleológicos. Se opone a la búsqueda del ‘origen’” (Foucault, 1992: 8). De acuerdo con Foucault, la genealogía tiene como propósito hacer historia a partir de la conformación de los discursos, sin reparar en un sujeto que sea trascendente en los acontecimientos examinados. Además, la genealogía implica realizar investigaciones minuciosas de carácter documental, archivístico, con un método riguroso. La genealogía también evita la imposición de una historiografía finalista, porque no se trata de buscar el origen, lo que funda, sino de excavar los fundamentos, de desmontarlos.

Evidentemente, el pensamiento de Aira ha pasado por el cedazo de estas teorías. Examinó, aquí, las ideas de un escritor informado que conoce las

discusiones en torno a la literatura, la estética, la historia, y cuyas reflexiones están de una u otra manera relacionadas con pensamientos de distintas épocas.² Cuando el escritor argentino afirma que en la literatura se escribe lo particular y se logra, con ello, lo general, no se refiere al sentido que dio Aristóteles a lo particular en la historia, ni a lo general en la literatura, y aunque se acerca a los planteamientos de Nietzsche también hay diferencias.

La reflexión airana parte de consideraciones artísticas y estéticas vinculadas con las propuestas de la modernidad, acordes con los planteamientos baudelairianos. En entrevista, a la pregunta sobre el apego de su obra a estrategias del posmodernismo, Aira señaló: “Mi lema sigue siendo el famoso verso de Baudelaire ‘Ir hacia adelante y siempre en busca de lo nuevo’ (Alfieri, 2008: 29). Aira se adhiere al sentimiento de “ir hacia adelante, de crear algo nuevo, y de crear valores nuevos (Alfieri, 2008: 29)”, y es precisamente a partir de esto que puede comprenderse a cabalidad su idea de la particularidad de la literatura y, con esta, la del escritor como documentalista.

Según Aira, el proceso de escritura consume la vida, por lo que para que valga la pena dedicarse a ello hay que encontrar fórmulas nuevas. “¿Por qué no conformarse con alguna de la

2 Ya se han señalado algunas de las filiaciones del autor, Leibniz, Nietzsche, Deleuze, Lévi-Strauss, Rousset, Duchamps (Remón Raillard, 2003: 54).

fórmulas ya creadas y probadas de los grandes autores del pasado?” (Aira, 2000), se pregunta el escritor argentino. Muchos se conforman con esto, pero otros irán más allá: aquellos que, cuando los leemos, “no nos da la impresión de estar perdiendo el tiempo” (Aira, 2000). Lo que distingue el arte de verdad del simulacro es precisamente que “el arte vuelve al comienzo cada vez, a la raíz, a lo que lo hace arte, e inventa de nuevo su lenguaje” (Aira, 2000). A diferencia de lo que propone el arte denominado posmodernista, que deshace esa línea hacia adelante para “erigir una especie de estantería de supermercado donde está toda la cultura de antes, la de ahora y la de después”, Aira defiende el carácter histórico del arte: considera que “usar un lenguaje ya inventado es deshistorizar el arte, despojarlo de su calidad creadora de historia” (Aira, 2000). Los escritores crean un lenguaje en un tiempo y espacio determinados, que serán irrepetibles, por más que se intente imitar los estilos. Además, si un escritor opta por tomar un estilo de otra época no solo se alejará de su experiencia, también lo hará de “la escritura de la experiencia, que está ya a medias realizada” (Aira, 2000). Los autores, al configurar los relatos ya existentes en las situaciones vividas, se convierten en documentalistas, porque escriben dentro del lapso y, lo que escriban será, necesariamente “un testimonio de la conciencia histórica que organiza los lapsos y los ordena y registra y les da sentido” (Aira, 2000).

El descubrimiento de lo nuevo en la literatura, la originalidad de la que

habla Aira, no supone que la fórmula de organización lingüística de la experiencia sea única o sea producto de una invención puramente psicológica. La fórmula con la que se produce la obra corresponde al momento histórico y es esto lo que la hace única; ese momento histórico, agrega el autor, “no lo creamos nosotros, solo damos cuenta de él, de su novedad eterna” (Aira, 2000). En estas afirmaciones resuenan ecos del pensamiento baudelaireano sobre la modernidad. En “El pintor de la vida moderna”, el poeta francés escribió: “La modernidad es lo transitorio, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable. Todo pintor antiguo tuvo su modernidad” (Baudelaire, 2014: 22). Para Baudelaire lo “moderno” es aquello que el pintor o el escritor capta de su época, aquello específico que no se repetirá. Más adelante, agrega: “En una palabra, para que toda *modernidad* sea digna de volverse antigüedad, es preciso que se destile la misteriosa belleza que, sin proponérselo, la vida humana deposita en ella” (Baudelaire, 2014: 23). El problema con el arte, piensa el poeta, es que los creadores intentan imponer la perfección. Este acercamiento, evidentemente, los conduce a la generalización y, por consiguiente, los aleja de los rasgos propios de la época. Cuando un artista, en vez de “recordar el presente”, de valorar las circunstancias, intenta imitar el estilo de una época pasada, la obra resultará “falsa, ambigua y oscura” (Baudelaire, 2014: 24).

De esto modo, puede decirse que

la originalidad, lo nuevo o, dicho de otro modo, lo moderno, no radica, ni en Baudelaire ni en Aira, en una idea de tiempo progresivo, que implica la superación, una ventaja, de una época a otra, sobre los estilos, gustos, artefactos. Lo que sostienen ambos escritores es que los artistas tienen que aprehender, desde su propia experiencia, lo nuevo manifestado en su tiempo, lo cual, se convertirá en historia. Así entendida, la literatura “anota particularidades que serán generales a partir de ese momento, gracias a la fórmula que al inventarse como origen crea el tiempo y lo pone en marcha bajo la forma de historia” (Aira, 2000).

Cumpleaños: el proyecto de la Enciclopedia

Las premisas de Aira sobre el arte literario no son, evidentemente, solo especulaciones teóricas, sino constitutivos de su propia poética. Un estudio de su monumental obra literaria escrita hasta hoy tendría que dar cuenta de la manera en que puede observarse una constante en la configuración de estas particularidades, que, siguiendo su propuesta, tienden a convertirse en documentos de la época que nos ha tocado vivir. Un análisis como este tendría que realizarse considerando evidentemente la forma, sin dejar fuera aspectos temáticos. Revisar una por una las “novelitas”, como él mismo las llama, en busca de la realización artística de sus postulados es una tarea por hacerse. Desde luego, el propósito de este artículo es muy distinto.

Como he señalado arriba, la propuesta es indagar las ideas de Aira de la literatura como documentación y el escritor como documentalista.

Me concentraré en uno de sus libros que se distingue, porque, además de contener elementos formales de su poética que dan cuenta de sus ideas sobre la literatura de las que he hablado, el autor tematiza los asuntos que aquí interesa abordar. Debo señalar que esta no es la única novela de Aira en la que reflexiona sobre su literatura al tiempo que escribe ficción. Sin embargo, de acuerdo con los críticos, este es uno de los textos con mayor número de comentarios metaficcionales. Me refiero a *Cumpleaños*, novela publicada en 2001 y escrita 1999, como puede leerse al final del texto, a propósito del quincuagésimo aniversario del nacimiento del autor.

Cumpleaños es un híbrido entre el ensayo y la novela, difícil de clasificar, que, como el resto de los libros del autor, desconcierta a los críticos. Alberto Vital, sumándose a la opinión del filósofo Jaime Labastida, ha señalado la dificultad de encontrar la “forma” en las novelas de Aira y especialmente en *Cumpleaños*. De cara a los postulados de los movimientos de vanguardia de la primera mitad del siglo XX y después, a las propuestas de algunas aproximaciones a la llamada posmodernidad, la literatura airana, señala Vital, carece de “forma”. Estas novelas no cuentan con una “estructura sutilmente perceptible dentro del texto literario, en concreto la narrativa” (Vital, 2006: 237). En el mismo ensayo,

publicado en 2006, el crítico agrega que lo que ha ocurrido, quizá, es que todavía no hemos podido desentrañar la forma de la narrativa airana; no hemos comprendido “la cohesión interior más allá de un relato sin aparentemente otro impulso y derrotero que la mezcla de crónica, confesión, ensayo y reflexión” (Vital, 2006: 237). Es posible que necesitemos un nuevo horizonte de comprensión, señala Vital, que nos permita entender “una geometría interna, una trama entre el plano de la expresión y el plano del contenido por ahora oculta” (2006: 237).

Si algún libro cuestiona el carácter puramente ficcional de la literatura es precisamente *Cumpleaños*. Es quizá una de sus “novelas” en las que los elementos ensayísticos engullen a los ficcionales.³ Ninguna intención parece haber tenido Aira de contar una historia, su historia o la historia de alguien más. Margarita Remón Raillard señala que este libro es un ensayo autobiográfico en el que el autor, al cumplir cincuenta años, realiza un balance de su propia poética (Remón Raillard, 2003: 54). En efecto, tiene muchos elementos autobiográficos, pero también aspectos ficcionales que, aunque mínimos, son suficientes para cuestionar el estatuto del texto. Para José Luis Martínez, poco importa debatir si *Cumpleaños* es una novela. “Se trata de un texto de reflexión, bordado sobre el

tejido narrativa de una trama cotidiana [...]” (Martínez, 2006: 131). Discutir *Cumpleaños* a partir de la forma o el género resulta inútil. Este libro excede, como otros del autor, los límites de la anécdota, de la historia, de género y encuentra su forma particular.

El relato inicia con la voz de un narrador en primera persona, de quien no se menciona el nombre, que expresa sus pensamientos en torno al hecho de cumplir medio siglo de vida. Con el talante que caracteriza a la literatura airana, entre juguetón y humorístico o, en palabras del propio narrador, “bromista por necesidad” (Aira, 2001a: 29), el narrador lamenta que este acontecimiento no haya implicado un cambio súbito en su vida. Como si se tratara de una fecha mágica, esperaba un suceso extraordinario que modificara su futuro: “La culpa fue mía, por supuesto, porque si quería que hubiera un cambio debía haberlo efectuado yo mismo, y en realidad me confié a la magia del acontecimiento, me dejé estar, seguí siendo el mismo de siempre” (Aira, 2001a: 8).

Cumplir esta edad no supuso ninguna modificación en la vida del autor, no así lo que sucedió unas semanas después: advertir que había vivido equivocado respecto, como dice el mismo narrador, “de algo tan obvio, tan visible, que era casi modelo de lo obvio y lo visible” (Aira, 2001a: 11). El narrador suponía que las fases de la luna resultaban de la interposición de Tierra entre la Luna y el Sol. A los cincuenta años, su esposa le señala su error. Con esta anécdota,

3 Algunos textos de Aira en donde aparecen numerosos comentarios metaficcionales son *La costurera y el viento* (1994), *La serpiente* (1998), *El congreso de literatura* (1999), *El mago* (2002), *Varamo* (2002), *Parménides* (2006).

Aira construye el relato literario que le da elementos para tejer finamente argumentos en torno ya no solo a su propia poética, sino también a su proyecto. El tema es la toma de conciencia sobre los “agujeros” de conocimiento que prevalecen después de cincuenta años, a pesar de haber escrito numerosas novelas y ensayos, y de ser un escritor reconocido: “Disponiendo de un largo medio siglo, solo alcance a producir un blanco, un agujero” (Aira, 2001a: 12).

Estos “agujeros”, lejos de implicar un obstáculo, han sido precisamente lo que le ha permitido al narrador escribir literatura. Él considera que haberse dedicado a escribir fue resultado de su incapacidad para vivir: “A fin de cuentas, todos mis trabajos los hice con el único propósito de compensar mi incapacidad de vivir” (Aira, 2001: 13). A la vez, esta incapacidad surgió de la distracción que lo caracteriza: “[...] todo lo que escribí hasta este punto me lleva a pensar que el momento en que cometí mi error o distracción o explicación apresurada respecto de las fases de la Luna es el origen de mi incapacidad de vivir” (Aira, 2001a: 19). Esta incapacidad para vivir tiene una marca temporal de inicio, un principio, ubicado en el momento de “la distracción”; es decir, cuando el escritor comprendió de manera equivocada lo relativo a las fases de la Luna. Quizá de todo esto pueda deducirse que ese es el momento en que el narrador inventa una primera historia no real, no verdadera; es decir, esta es su primera “invención”, como el propio Aira se refiere a la creación artística; es el origen de su

escritura.

A lo largo de *Cumpleaños*, el narrador lamenta el error en el que ha vivido relativo a las fases de la Luna. Sin embargo, el escritor, fiel a su poética, paralelamente está haciendo algo con esta anécdota: un libro que los críticos y algunos lectores calificarán como híbrido entre el ensayo y la ficción. En algún momento, el narrador, a propósito de la descripción de su proceso escritural, dice que inventó un bloc adaptado a su hiperactividad cerebral (Aira, 2001a: 30), y más adelante se pregunta, “¿Quién inventará el ‘bloc maravilloso’ de la Luna?” (Aira, 2001a: 30) Al escribir, él mismo está inventando este bloc, su bloc de la Luna o habría que decir mejor, el de la relación entre sus errores relativos a las fases del satélite y el origen de su literatura.

Sandra Contreras ha destacado la predilección de Aira por la invención. La crítica señala que hay que entender la ficción airana como recuperación del valor primigenio de la invención: “el signo más notorio de la intransigencia artística de Aira es su apuesta por el valor supremo de la invención” (Contreras, 2006: 29). Pero la invención no es resultado del conocimiento ni del modo de relación del hombre con el mundo, sino que es correlativa a la acción. El arte no resulta del conocimiento de la historia del arte y la literatura, sino de la acción. Esta idea de invención como acción deja fuera el presupuesto de que los creadores tienen que ser conocedores de estilos y estéticas anteriores para poder elaborar

sus obras.

Al lado de esta disposición a la invención, Contreras admite haber descubierto que Aira “tiene un imperativo también, o como la otra cara de ese imperativo [de invención]; un deseo, una vocación de realismo” (Contreras, 2006: 29). Es decir, la invención airana no surge de los efluvios de la inspiración o de la acumulación de conocimiento y/o experiencia, sino del deseo de realidad. El mismo Aira, en “El realismo”, al referirse a Aladino o a Balzac habla de este deseo de realidad, porque “su amor apasionado por el mundo material era una fuente inagotable de deseo” (Aira, 2011).

Aira también está volcado a la realidad para “inventar” literatura. A propósito del libro que escribe un matemático un día antes de morir, el narrador de *Cumpleaños* dice: “[Évariste Galos] sabía que las matemáticas estaban de un lado y la realidad de otro” (Aira, 2001a: 87). Él, en cambio, confió su destino a las extensiones e interpolaciones con la realidad porque: “La literatura como yo la entiendo es eso: una extensión-interpolación de sentidos a lo real” (Aira, 2001a: 86). En el ámbito de las matemáticas se crean modelos ideales de comprensión del mundo; en la literatura, al menos en la del narrador, la realidad se extiende e interpola. El realismo no es un producto ideal, sino real que obtiene sus insumos precisamente en el mundo externo, real-material, que tiene una realización temporal. Por eso Aira dice que “el realismo es el registro de la ocupación del tiempo” (Aira, 2011).

De estas reflexiones puede deducirse que la relación entre la literatura y realidad está dada a partir de la escritura de lo real que puede derivar hacia lo concreto y material, aproximación que una vez más remite a Baudelaire, quien buscaba entre los objetos de la ciudad, entre la masa, la poesía. Para el poeta de *Las flores del mal*, el yo no buscaba alcanzar la divinidad, sino las cosas, lo que implica diferenciación, porque el yo se disemina entre las cosas del mundo que son distintas unas de otras. La forma de las cosas carece de la lógica impuesta por la razón, de ahí su carácter contradictorio y yuxtapuesto. Aira parece compartir esta aproximación. Alejarse del idealismo, encontrar la literatura “fuera de la literatura” es huir de la metafísica, de la epistemología, de la unidad del pensamiento; es someterse a las cosas del mundo que, de algún modo, obligan a hacer no a razonar. De ahí que la escritura literaria sea acción.

El escritor que se aproxima así a su tiempo es necesariamente un documentalista, porque registra la realidad presente, sin que medie para ello ninguna preceptiva, teoría, consideración o conocimiento. Una vez más en palabras de Baudelaire, este escritor “recuerda el presente”, no impone modelos antiguos a las cosas de la actualidad.

Al reflexionar sobre las “novelitas” que ha escrito, el narrador de *Cumpleaños* parece comprender que se ha dedicado a lo largo de treinta años a documentar: “Las novelitas que seguí escribiendo, a medias por inercia y a medias para

perfeccionar la coartada, empecé a verlas como documentación marginal y, en la medida en que seguía escribiéndolas, como un modo de entender mi vida. La vida del autor de la Enciclopedia” (Aira, 2001a: 77). Las “novelas” aparecen como documentación marginal, como anotaciones al margen de la vida del autor. En otro texto publicado en 2001, pero escrito también en 1999, *Las tres fechas*, vuelve al asunto: “De cada acontecimiento puede postularse el libro que recopila los documentos que lo acompañaron. La literatura resultante se basaría en una teoría general de la documentación y la figura del escritor mutaría en la del archivista. Por supuesto no es cuestión de tomarse este procedimiento literalmente; pero habría que pensar en una actitud, o en un estilo, por lo cuales lo escrito se volviera documento” (Aira, 2001b: 48). En este fragmento destacan dos asuntos. Primero, la literatura no consiste en elaborar historias con premisas adquiridas por la tradición, sino en concentrarse en el acontecer, fijar la atención en el momento en que hacemos cosas en el mundo, situados con el cuerpo receptor, para captar la realidad. La captura del acontecer con lenguaje es la literatura, el documento. Segundo, la consideración sobre el autor como escritor de documentos, que es pieza clave para comprender la inserción de la subjetividad en sus novelas. El escritor es un archivista, alguien encargado de recoger los vestigios de su época y, de esta manera, “sirve” al tiempo. Así, el escritor es un recopilador de particularidades que, al contarlas, al convertirlas en historia,

adquieren un carácter general.

En *Cumpleaños*, el narrador dice que “la Enciclopedia” “es una obra de un hombre solo, que avanza sobre lo particular, como complicado juego de equivalencias [...]” que permite “que cada particularidad pueda subsistir sin el apoyo de la generalidad” (Aira, 2001a: 79). Estas premisas del proyecto, conducen al narrador a concluir que: “el único particular sobre el que podría ponerme a escribir soy yo mismo. El punto donde se particulariza lo particular, donde se historiza lo histórico soy yo. La suma del saber revierte al individuo, en su carácter de autor de la Enciclopedia” (Aira, 2001a: 79-80).

Coincido con Teresa García y Pablo Villalobos en que es el procedimiento de escritura de Aira lo que introduce la figura del autor en la obra (2006: 162) y, agrego y subrayo, no es a la inversa. Es decir, no es que el autor se haya propuesto escribir desde la subjetividad o que se haya alineado a la presunta moda del llamado giro subjetivo, sino que su procedimiento implica la narración desde la subjetividad, pero no entendida en el marco del idealismo filosófico, ni del romanticismo, sino de cierto materialismo, lo que implica que el objeto con el que se relaciona este sujeto, que es débil, es preeminente. Es decir, las condiciones materiales de la realidad concreta en las cuales el sujeto se sumerge, al menos, difieren o diseminan el sentido.

El narrador de *Cumpleaños*, me referí a ello líneas arriba, concluye que “el único

particular sobre el cual podría escribir soy yo mismo”. Esto es precisamente lo que se verifica en la mayoría de sus novelas. El narrador puede identificarse con el yo autoral a partir de ciertos aspectos contextuales e incluso de la identidad nominal entre autor y narrador. Pero esto último es lo de menos, la identidad nominal no es el punto de partida sino de llegada. Con razón, Teresa García y Pablo Villalobos han señalado que la configuración de distintos César Aira no apunta a “la construcción de una identidad: muy por el contrario, se trata de un juego [...] en el que la base es la intención paródica” (2006: 165). En efecto, en la configuración de las “novelitas” no hay intención de constituir una identidad de manera sustancialista, pero, quizá, tampoco se trate simplemente de un artificio al margen de la existencia. La propuesta de escritura desde la experiencia perceptual-corporal dificulta comprender al escritor-archivista como mero inventor de artificios literarios. Solo en un texto encarnado pueden documentarse hechos vividos.

Consideraciones finales

A través del examen principalmente de dos textos de César Aira, “Particularidades absolutas” y *Cumpleaños*, es posible advertir ficciones y reflexiones que precisamente dibujan el contorno de una poética consolidada. Si bien en sus libros anteriores los comentarios metaficcionales no están ausentes, es aquí, en las obras escritas en torno a los cincuenta años de edad

en donde Aira parece haber reunido consideraciones que lo conducen a pensar en el procedimiento como la acumulación de fascículos que formen la Enciclopedia. “Ése es el nombre, dice el narrador de *Cumpleaños*, clave del magno proyecto: la Enciclopedia” (Aira, 2001: 78). Para encontrar el procedimiento y trazar el proyecto han tenido que transcurrir muchos años y muchas “novelitas”, en las que paulatinamente se conformó un tablero con la mayoría de las piezas de la poética airana: tiempo, realismo, invención, acción, literatura.

A los cincuenta años, cuando el narrador de *Cumpleaños* descubre los huecos de conocimiento que tiene, paradójicamente comprende la figura de su procedimiento y el sentido cabal del realismo que ha defendido fehacientemente. La figura es la de un conjunto de entradas que conforman una Enciclopedia, “como la de Novalis” (Aira, 2001a: 79), dice el narrador de *Cumpleaños*. La Enciclopedia es el nombre que lleva el registro final de todo; es decir, es una tarea infinita que no importa ya cuanto dure, pero que incorpora la muerte del escritor. Al definir su obra como la Enciclopedia, la escritura de las novelitas siguientes tendrá ya sentido, a pesar de todo. La escritura realista es la forma documental de sus “novelitas”, porque en ellas ha registrado particularidades que “serán generales a partir de ese momento, gracias a la fórmula que al inventarse como origen crea el tiempo y lo pone en marcha bajo la forma de historia” (2000).

Finalmente, hay que señalar que las configuraciones autorales no son resultado de una moda subjetivista, sino, más bien, derivan de la propia concepción de la escritura literaria de Aira, cuya base es un tipo de realismo, de notación o documentación de particularidades a partir de su estar en el mundo, entre las cosas, percibiéndolas. Esta aproximación implica necesariamente al yo que vive, que, al contar su vida, la convierte en historia, en literatura.

Referencias bibliográficas

- ALFIERI, Carlos (2008). *Conversaciones. Entrevistas a César Aira, Guillermo Cabrera Infante, Roger Chartier, Antonio Muñoz Molina, Ricardo Piglia y Fernando Savater*. Buenos Aires: Katz.
- ARISTÓTELES (2002). *Arte Poética. Arte Retórica*. México, Porrúa.
- AIRA, César (2000). "Particularidades absolutas". *Literatura, El Mercurio*. Consultado el 28 de octubre de 2018 desde http://www.coleccionesdigitales.cl:1801/view/action/singleViewer.do?dvs=1548140663351~143&locale=es_ES&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELI
- VERY_RULE_ID=10&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true
- AIRA, César (2001a). *Cumpleaños*. Barcelona: Penguin Random House.
- AIRA, César (2001b). *Las tres fechas*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- AIRA, César (2011). "El realismo". Dossier, *Revista de la Facultad de comunicación y letras*, Santiago de Chile, N° 14. Consultado el 15 de noviembre de 2018 desde <http://www.revistadossier.cl/el-realismo/>
- BAUDELAIRE, Charles (2014). *El pintor de la vida moderna*. México: Santillana.
- CONTRERAS, Sandra (2001). "La vuelta del relato en la literatura de César Aira en el contexto de la narrativa argentina contemporánea" (Tesis de doctorado), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Consultado el 17 de noviembre de 2018 desde <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1549>
- CARR, Edward H (2003). *¿Qué es la historia?* Barcelona: Ariel.
- CONTRERAS, Sandra (2002). *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- CONTRERAS, Sandra (2006). "César Aira: vueltas sobre el realismo". Teresa García Díaz, coord., *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*, Veracruz: Universidad Veracruzana.

- FOUCAULT, Michael (1991). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI,
- FOUCAULT, Michael (1992). “Nietzsche, la genealogía, la historia”. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- GARCÍA DÍAZ, Teresa y J. Pablo Villalobos (2006). “Para leer a César Aira”. Teresa García Díaz, coord., *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2011). *Mito y archivo. Teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MARTÍNEZ, José Luis (2006). “César Aira o la religión aireada en la ficción”. Teresa García Díaz, coord., *César Aira en miniatura: un acercamiento crítico*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- NIETZSCHE, Federico (1959). “De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos, para la vida”. *Consideraciones Intempestivas. Obras Completas de Federico Nietzsche*. Buenos Aires: Aguilar.
- REMÓN RAILLARD, Margarita (2003). “La narrativa de César Aira: una sorpresa continua e ininterrumpida”. La literatura argentina de los años 90. *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, núm. 24, Ámsterdam, p. 54.
- VITAL, Alberto (2006). “De *Cumpleaños*, de Carlos Fuentes (1970) a *Cumpleaños*, de César Aira (2001)”. *Revista de Literatura mexicana*, Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM; Vol. 17, Núm. 2. Consultado el 9 de enero de 2019 desde <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/547/545>



Índice acumulado (2017)

Jaime Amaro Mandolini

La construcción de un mundo surrealista: El espacio onírico, la búsqueda de lo supremo y la escatología en *Espantapájaros*

The construction of a surreal world: The dream space, the search for the supreme and eschatology in *Espantapájaros*
(No. 74, Enero-Junio. Pp. 12-32)

Yovany Salazar Estrada

Tres momentos de la emigración internacional representados en el cuento ecuatoriano

Three moments of international migration represented in the ecuadorian short story
(No. 74, Enero-Junio. Pp. 33-50)

Omar Osorio Amoretti

Sobre algunas de las facultades propias del ejercicio de la crítica literaria

On some of the faculties proper to the exercise of literary criticism
(No. 74, Enero-Junio. Pp. 51-61)

Mario Eraso Belalcázar

Elena Garro (1916-1998): Sin lugar al lado de sus personajes marginales de *Los recuerdos del porvenir*

Elena Garro (1916-1998): Without a place next to her marginal characters in *Los recuerdos del porvenir*
(No. 74, Enero-Junio. Pp. 62-75)

Juan Joel Linares Simancas

***Los papeles de Miranda* del escritor argentino Mario Szichman; del acontecer histórico al acontecer de la novela.**

Los papeles de Miranda by the Argentine writer Mario Szichman, from the historical happening to the happening of novel.
(No. 74, Enero-Junio. Pp. 76-93)

Adrián Hernández

El juego del futuro vaticinado: estudio alegórico de Venezuela en la novela *Nocturama*

The game of the future predicted: allegorical study of Venezuela in the novel *Nocturama*

(No. 75, Julio-Diciembre. Pp. 12-28)

Adriana Sánchez-Gutiérrez

De *Les Guerrillères* a *Las Andariegas*. Juegos intertextuales

From *Les Guerrillères* to *Las Andariegas*. Intertextual games

(No. 75, Julio-Diciembre. Pp. 29-43)

Fernando Guzmán Toro

Temporalidad, amor y existencia en *Primavera nocturna* de Julián Padrón

Temporality, love and existence in *Primavera Nocturna* of Julián Padrón

(No. 75, Julio-Diciembre. Pp. 44-55)

Natalia Plaza-Morales

Exploración y lectura de la figura mítica de la ninfa en la literatura: *Las ninfas a veces sonríen* de Ana Clavel

Exploring the nymph mythical figure in literature: *Las ninfas a veces sonríen* by Ana Clavel

(No. 75, Julio-Diciembre. Pp. 56-70)

Frak Torres Vergel

Alineación y dialéctica del poder en "Macario" de Juan Rulfo

Alineation and dialectics of power in "Macario" by Juan Rulfo

(No. 76, Enero-Junio. Pp. 11-24)

Cynthia Carggiolis Abarza

Galletas de la fortuna: Escritura de deseos en *Negra* (2013) y *Domingo de Revolución* (2016) de Wendy Guerra

Fortune Cookies: Writing of Wishes in Negra (2013) and Domingo de Revolución (2016) by Wendy Guerra

(No. 76, Enero-Junio. Pp. 25-40)

Flor Nazareth Rodríguez Ávila

El espacio habitado.

Análisis de la construcción del espacio desde la perspectiva indígena en *Cielos de la tierra* de Carmen Boullosa

Space to live in
Study of construction of space since indigenous perspective
in Cielos de la tierra of Carmen Boullosa
(No. 76, Enero-Junio. Pp. 41-53)

Miguel Ángel Nicholls Anzola

Escuela actual:

Conocimiento que no emociona, una perspectiva desde la enseñanza de la literatura

(No. 76, Enero-Junio. Pp. 54-63)

Angélica Tornero

La idea de la literatura como documentación en César Aira

(No. 76, Enero-Junio. Pp. 64-79)



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA

Nº76 Enero-Junio 2018

Esta revista fue editada en formato digital y publicada en Junio de 2018, por el Fondo Editorial Serbiluz, Universidad del Zulia. Maracaibo-Venezuela

www.luz.edu.ve
www.serbi.luz.edu.ve
produccioncientifica.luz.edu.ve



Revista de Literatura Hispanoamericana
ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

Información General

La Revista de Literatura Hispanoamericana (RLH) es una publicación auspiciada por el Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Universidad del Zulia y financiada por el Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico (CONDES).

La RLH es una publicación científica y arbitrada, de periodicidad semestral, de carácter unidisciplinario; dedicada a la difusión de artículos y ensayos, producto de investigaciones teóricas, estéticas o críticas acerca de las literaturas de Hispanoamérica y el Caribe; asumiendo que el abordaje de las obras literarias contempla tanto los enfoques metodológicos literarios tradicionales de la teoría literaria como aquellos de avanzada o emergente.

La RLH nació en 1971 bajo la dirección del Doctor José Antonio Castro y a lo largo de su trayectoria de más de cuarenta y dos años, ha sido dirigida por estudiosos de la literatura como Miguel Ángel Campos y Fátima Celis, entre otros. Recibe artículos, ensayos y reseñas en español, inglés, francés y portugués, durante todo el año, de investigadores nacionales y extranjeros. Los trabajos son arbitrados bajo el sistema doble ciego a cargo de un comité de especialistas de reconocido prestigio, que es convocado especialmente por el comité editorial a fin de mantener un elevado nivel académico.

Esta publicación cuenta con una sección para artículos y ensayos provenientes de investigaciones culminadas y en desarrollo, y otra para reseñas de materiales bibliohemerográficos de reciente data.

La RLH cuenta con una política de canje que la ha ubicado en escenarios académicos de universidades, bibliotecas, centros e institutos de investigación literaria en Venezuela, Latinoamérica, el Caribe, España, Portugal, Estados Unidos, Canadá, Europa, Australia, Nueva Zelanda y África, lo que a su vez, ha favorecido su difusión y promoción en un espectro cada vez mayor de organizaciones, entidades y personas interesadas en los estudios teóricos, estéticos y metodológicos relacionado con las literaturas hispanoamericanas. La Revista de Literatura Hispanoamericana está siendo editada en este momento en formato digital y puede ser descargada en la página web del Sistema de Servicios Bibliotecarios y de Información de la Universidad del Zulia (SERBILUZ), biblioteca digital (<http://produccioncientificaluz.org/index.php/rlh>).

Los objetivos de nuestra publicación son los siguientes:

- Estimular las investigaciones en el campo de la teoría y la crítica de la literatura hispanoamericana y del Caribe, escrita en español, portugués, inglés, francés y lenguas amerindias.

- Divulgar los resultados de investigaciones en torno a las literaturas hispanoamericanas y del Caribe, realizados por estudiosos nacionales y extranjeros.
- Afianzarse como espacio editorial donde puedan confrontarse, discutirse y analizarse las más avanzadas ideas en el área de la literatura y la crítica literaria hispanoamericana.
- Establecerse como un medio científico y especializado de consulta para estudiantes, docentes e investigadores de las literaturas hispanoamericanas y del Caribe en el ámbito nacional e internacional.

Las líneas de investigación del Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Universidad del Zulia son:

- Teoría, Creación y Corrientes Estético-Literarias
- Metodologías de la Investigación Literaria
- Estudios Interdisciplinarios y Literatura
- Arte, Cultura e Identidad en el discurso literario
- Enseñanza de la Literatura, promoción de la lectura y la escritura
- Lenguaje y Sociedad
- Enseñanza de la Lengua y de los procesos de la lectura y la escritura
- Metodologías de la Investigación Lingüística
- Lingüística, interdisciplinariedad y estudios del discurso
- Estudio de las Lenguas y oralidades de los pueblos indígenas venezolanos



Instrucciones y normas para colaboradores

Los interesados en publicar sus trabajos en la Revista de Literatura Hispanoamericana deben seguir las siguientes instrucciones y normas. Las opiniones emitidas por los autores son de su completa responsabilidad:

1. Los trabajos deben ser enviados al editor o editora jefe de la Revista de Literatura Hispanoamericana, cuya oficina está ubicada en el Instituto de Investigaciones Literarias y Lingüísticas de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad del Zulia. Revista de Literatura Hispanoamericana. Bloque Q, 203-204, Maracaibo, CP 4001, teléfono (0058)261- 4126258, móvil (0058)414-6910624, estado Zulia, Venezuela. Los investigadores que lo requieran pueden remitir sus trabajos al siguiente correo electrónico: revliteraturahispanoamericana@gmail.com, o enviarlos por correo postal rápido a la dirección antes señalada.

2. Los trabajos deben ser originales, inéditos, no publicados ni total ni parcialmente con anterioridad, ni haber sido propuestos simultáneamente a otras publicaciones.

3. Se reciben trabajos en español, portugués, inglés y francés.

4. El Comité editorial se reserva el derecho de sugerir o efectuar las modificaciones formales a los trabajos que sean aceptados para su publicación, así como también publicar los trabajos aceptados en el número que estime más conveniente.

5. El número máximo de autores por trabajo es de tres (3) investigadores, el primero en calidad de autor principal y los segundos, como coautores.

6. En el caso de envíos de trabajos por correo postal rápido o de forma impresa, el autor debe enviar un original identificado, tres copias ciegas y un CD grabado sin editar de su trabajo en Word.

7. Los trabajos podrán ser: 1. Resultados de investigaciones sobre obras o corrientes literarias específicas, enfoques para su aproximación o enseñanza. 2. Investigaciones de teoría y crítica literaria sobre obras, autores, épocas o corrientes estético literarias. 3. Ensayos críticos acerca de distintas obras o autores. 4. Reseñas de libros o revistas de la literatura hispanoamericana de reciente aparición.

8. Los autores de los trabajos deben especificar si su contribución se trata de: 1. Resultados de investigaciones sobre obras literarias; teoría y crítica literaria sobre autores, épocas, etc. 2. Ensayos críticos. 3. Reseñas.

9. Los autores deben enviar un resumen curricular, de no más de 10 líneas, con último grado académico obtenido, filiación institucional, correo electrónico y teléfono de contacto.

10. Los requisitos formales de los trabajos serán:

- Extensión entre 15 y 25 cuartillas
- Página tamaño carta
- Interlineado: doble espacio (excluyendo el resumen, abstract y las referencias bibliográficas que deben ir con espacio sencillo)
- Párrafo justificado
- Sangría de párrafo: 5 milímetros o sangría francesa
- Fuente del cuerpo del texto, títulos, subtítulos, resumen, abstract: Arial, tamaño 12 puntos
- Fuente de las citas en bloque: Arial, tamaño 11 puntos
- Fuente de epígrafes: Arial, tamaño 11 puntos
- Fuente notas al pie de página: Arial, tamaño 10 puntos
- No se empleará mayúscula sostenida en ningún caso
- Los títulos y subtítulos deben ir en negrita
- Márgenes: superior e izquierdo (3 cm.); inferior y derecho (2 cm.)
- Numeración arábica consecutiva en todas las páginas incluyendo portada, ilustraciones y referencias bibliográficas

11. Las reseñas tendrán una extensión mínima de dos (2) cuartillas, y una máxima de cinco (5). La presentación debe explicitar:

11.1. Que se trata de una reseña

11.2. Título de la reseña (si fuere el caso)

11.3. Breve resumen curricular de su autor, con nombres completos, último grado académico obtenido, filiación institucional, dirección de correo electrónico, teléfono de contacto.

La reseña debe contar con:

- Título del texto a reseñar

- Datos biblio-hemerográficos de la publicación (editorial, ISBN/ISSN, lugar y fecha de publicación, número de páginas, número, volumen, año).
- Datos del autor del libro: nombres completos.
- Resumen del texto.
- Aporte descriptivo, analítico o crítico del autor de la reseña.

12. La portada de los trabajos debe organizarse como sigue: 1. Título en español. 2. Nombre(s) de autor(es) con datos de filiación institucional y correo electrónico. 3. Resumen en español. 4. Palabras clave. 5. Título en inglés. 6. Abstract. 7. Keywords. Si fuere el caso, a pie de página en la portada, se debe señalar si el trabajo recibe apoyo financiero institucional.

13. El resumen será de un máximo de 250 palabras y no menor de 150. Debe ser presentado en español e inglés, con interlineado sencillo, de tres a cinco palabras o frases clave. El resumen debe contener de forma sucinta los siguientes elementos: el objetivo o propósito del trabajo, bases teóricas que lo sustentan, enfoque metodológico, resultados y conclusiones relevantes. En el caso de los ensayos, estos elementos se expresan igualmente, desde una perspectiva descriptiva o explicativa que dé cuenta brevemente del proceso reflexivo implicado en la obtención de los aportes del trabajo. En el caso de los trabajos en idiomas diferentes al español (portugués y francés), además deberán presentar resumen en el idioma del artículo.

14. Cada autor es libre de emplear los apartados y subtítulos que requiera su estudio; sin embargo, en términos generales, los trabajos deben organizarse siguiendo esta superestructura: título, resumen, abstract, introducción, desarrollo, conclusiones y referencias bibliográficas. En el caso de trabajos que sean producto de un proceso riguroso de investigación o resultado de proyectos de investigación individual o colectiva, se admite la estructura canónica de artículos de investigación tecnológica que en general suelen tener título, resumen, abstract, introducción, referentes conceptuales, metodología, resultados, discusión de resultados, conclusiones y referencias bibliográficas.

15. Las tablas e ilustraciones deben estar plenamente justificadas, presentadas y referidas en el cuerpo del trabajo con títulos cortos y numeración arábiga según orden de aparición (Imagen 1, Tabla 1, etc.); no deben llevar líneas para separar las columnas. Se debe identificar la fuente en caso de no ser del autor o autores. El título y subtítulos deben ser explícitos sin descripción detallada del contenido de la tabla o figura. Las imágenes deben ser originales, de calidad y presentarse en escala de grises; se deben adjuntar en archivo aparte en alta resolución y claramente identificadas.

16. Las referencias bibliográficas de citas incorporadas al texto deberán indicar apellido del autor, año de publicación y número de página entre paréntesis. En el numeral 17 se ilustran los modelos admitidos.

17. Las citas pueden ser textuales o literales y paráfrasis o elaboraciones propias. Las citas textuales en bloque de más de cuarenta (40) palabras van aparte del cuerpo del texto, con un punto de fuente inferior, sin comillas, interlineado sencillo, con sangría de izquierda y derecha de 10 milímetros, con un espacio sencillo antes y después de la cita. Ejemplo:

...el niño me miró por encima del hombro de la empleada que lo cargaba en brazos y tuve la impresión de que esos grandes ojos veían lo que no querían ver (...) los labios sellados, los ojos sellados, todo su cuerpecito inocente sellado, como si no quisiera ver ni oír ni hablar en medio de la fiesta semanal de su madre (...) delante de la alegre y despreocupada pandilla de literatos que su madre congregaba (Bolaño, 2000: 129-134).

Las citas textuales menores de cuarenta (40) palabras se dejan en el cuerpo del texto entre comillas, con el mismo tamaño de fuente. Ejemplo:

La situación del exilio también afecta a las personas que dan acogida al exiliado, pues para algunos, ellos son una especie de amenaza, tal como lo manifiesta el personaje de Beatriz al decir: "...porque me dijo que en su casa el padre dice que los exiliados políticos vienen a quitarle el trabajo a la gente del país" (Benedetti, 1993:13).

Las citas textuales menores de 40 palabras, con dos autores, se pueden referir como se señala a continuación. Ejemplo:

El concepto de isotopía ha sido desarrollado por Greimas y Courtés, quienes lo definen así: "El concepto de isotopía designó al principio la iteratividad, a lo largo de una cadena sintagmática, de clasemas que aseguran la homogeneidad del discurso-enunciado" (Greimas, y Courtés, 1979: 197).

Las citas textuales menores de 40 palabras, con tres o cinco autores. Ejemplo:

La pregunta dependiente del pasaje es definida como "...aquella que el lector no puede contestar basándose únicamente en su conocimiento previo, es decir, la pregunta no se contestará si no se ha leído y comprendido el contenido del texto" (Jhonson, Kress y Pikulski, 1990: 54)

Cuando la cita textual o la paráfrasis sea de un grupo de autores (de 3 a 5) se citan todos los nombres en la primera referencia y en las próximas solo el apellido del autor que figura de primero en el libro seguido de et al.

18. A lo largo del trabajo es recomendable usar siempre el mismo modo de citar, sean citas de cuarenta palabras o menos, sean citas textuales o elaboraciones personales, no es aceptado combinar varios modelos, pues el trabajo perdería uniformidad.

19. Las citas no textuales o paráfrasis textual corresponden a los casos en los que se toman ideas de otros autores pero no se reproducen de manera textual, sino que se expresan en palabras de quien escribe. En estos casos, debe indicarse el autor y el año de la obra que se cita. Ejemplo:

Tal como lo plantea Martha Nussbaum (1997), la creación literaria no solo es una expresión artística sino que, en tanto expresión de sentimientos y de interioridad, es manifestación de lo que el hombre lleva dentro de sí, es forma de testimoniar lo humano de lo humano, es una forma de educación sentimental pues a través de la obra literaria el hombre puede encontrar la vivencias de los sentimientos.

20. Debe evitarse toda referencia a comunicaciones y documentos privados de difusión limitada, no universalmente accesibles.

21. La cursiva puede usarse para resaltar ideas que el autor o autores deseen destacar. También se emplean para señalar los títulos de libros y obras con derechos de autor, independientemente de su naturaleza; los títulos de cuentos, poemas o ensayos específicos deben ir entre comillas.

22. Las referencias bibliográficas deben ser citadas en el texto. Y se organizarán alfabéticamente por el apellido del (primer) autor. Las referencias de un mismo autor deben ordenarse por año de publicación, colocando en primer lugar la más reciente; en el caso de varias obras de un mismo autor en el mismo año deben diferenciarse colocando una letra después del año. Ejemplo: 2007a, 2007b.

23. El orden para la presentación de las referencias debe ser: Apellido (s) del autor, una coma, nombre (s), antes del año de publicación entre paréntesis, *título del libro*, lugar de publicación: editorial. Ejemplos para la presentación de las referencias:

Libros de un autor:

PAZ, Octavio (1998). *El mono gramático*. Barcelona: Galaxia Gutenberg S.A.

Libro con editor

BURGOS, Fernando [Editor] (2004). *Los escritores y la creación en Hispanoamérica*. Madrid: Editorial Castalia.

Capítulo en Libro editado o compilado:

VALERA V., Gregorio y Madriz, Gladys (2005). Las letras en el tejido de la vida. Literatura del yo y educación. En Larrosa, Jorge y Skliar, Carlos (Coords.), *Entre pedagogía y literatura*. (201-240). Colección Educación: otros lenguajes. Buenos Aires: Miño y Dávila srl.

Libros con dos o más autores:

SELDEN, Raman; Widdowson, Peter y Brooker, Peter (2001). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.

Artículos en Revistas:

SILVA Beauregard, Paulette (2008). La lectura, la pose y el desarraigo. Pedro-Emilio Coll y el “bovarismo hispanoamericano”. *Acta literaria*, 37 (segundo semestre), 81-95.

Artículo en Fuente Electrónica:

BAUDRY, Paul (2014), (Breve) historia del margen en Julio Ramón Ribeyro. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Vol. 43, Número Especial. ISSN: 0210-4547. ISSN-e 1988-2351 (versión electrónica). Universidad Complutense de Madrid. Consultado el 15 de enero de 2015 desde <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/47165/44217>

Artículo de periódico:

ABAD Faciolince, Héctor (2012, 20 de mayo). Que digan que estoy dormido. *El Espectador* de Bogotá, pp. 24.

Artículo de periódico en versión electrónica

MARTÍNEZ, Tomás Eloy (2008, 26 de enero). ¿Qué se hizo de Luis Harss? *La Nación* de Argentina, pp. 4-5. Consultado el 20 de enero de 2015 desde <http://www.lanacion.com.ar/980988-que-se-hizo-de-luis-harss>

Tesis

MÉNDEZ Guédez, Juan Carlos (2002). La novelística de José Balza (Tesis doctoral). Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana. Facultad de Filología. Universidad de Salamanca, España.



Vicerrectorado Académico
Universidad del Zulia (LUZ)
República Bolivariana de Venezuela

CONDES

Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico



CONDES Aliado firme del investigador

OBJETIVOS DE DESARROLLO

- *Consultar una plataforma de investigación en LUZ que ofrezca al país y a la comunidad científica avances y resultados de investigación científica innovadores y comprometidos con el entorno social.*
- *Generar y desarrollar conocimiento competitivo y de alto valor social.*
- *Formar profesionales capaces de generar soluciones alternativas e innovadoras a los problemas del contexto venezolano y mundial a partir de una investigación científica rigurosa y exigente.*
- *Diffundir los resultados y avances de la investigación científica que se cumple en LUZ a través de diversas estrategias (publicaciones, eventos científicos, intercambios, ruedas de negociación, etc.)*
- *Lograr que todos los docentes a dedicación exclusiva y a tiempo completo de LUZ participen activamente en actividades de investigación.*
- *Generar vínculos y alianzas entre las unidades y grupos de investigación de LUZ y sus homólogos en las otras universidades y centros de producción de conocimiento de Venezuela y el mundo.*
- *Integrar la investigación científica y el postgrado en LUZ.*

ESTRUCTURA ORGANIZACIONAL

Comisiones CONDES

Para llevar a cabo sus funciones, el CONDES cuenta con la Comisión de Desarrollo Científico y la Comisión de Estudios Humanísticos y Socie-

les, las cuales están conformadas por un delegado representante de cada Facultad y un delegado representante del Consejo Universitario.

Coordinación Secretarías

La Coordinación Secretarías preside ambas comisiones, las cuales forman un equipo y cumplen con las actividades planteadas para la aprobación y ejecución de cada uno de los programas de apoyo que este organismo financia, además de fijar lineamientos de políticas de investigación para el desarrollo y fomento de dichas actividades.

Departamento de Planificación, Gestión y Control

Se encarga de:

1. *Planificar y gestionar adecuadamente y oportunamente las solicitudes de financiamiento de programas del CONDES, a fin de verificar el cumplimiento de los aspectos de carácter académico, así como la distribución presupuestaria de los recursos solicitados, previo a la evaluación de las Comisiones Técnicas del CONDES.*
2. *Asesorar de forma acertada a los delegados de las Comisiones y a la comunidad científica interna y extrauniversitaria respecto a los trámites y políticas del CONDES para el otorgamiento de subvenciones así como de brindar información sobre las decisiones tomadas.*

Este Departamento cuenta con el apoyo de la Sección Evaluación de Proyectos el cual tiene bajo su responsabilidad la evaluación académico-administrativa de los diferentes programas que financian el CONDES.

Departamento de Administración

Tiene a su cargo planificar y ejecutar los desembolsos financieros, para lograr la entrega oportuna de los requerimientos contemplados en los partidas a ejecutar por el investigador, cuenta con el apoyo de la Sección de Compras.

Sección de Compras:

Verifica, procesa y garantiza la adquisición de equipos y materiales de apoyo a la investigación.

Departamento de Divulgación y Relaciones Públicas

Es el responsable de:

1. Difundir los resultados de las investigaciones financiadas por el CONDES.
2. Organizar, coordinar y supervisar los eventos institucionales del CONDES.
3. Diseñar los diseños de divulgación relativos a la actividad científica generada en luz a fin de mantener informada a la comunidad universitaria.
4. Difundir información sobre políticas de investigación CONDES y de otros organismos promotores de la actividad científica a nivel nacional e internacional.

Departamento de Informática

Responde del Sistema Automatizado de Información sobre la Investigación en LUZ (SAIMELUZ) y de la presentación y actualización del sitio web: www.condesluz.org.ve. Asimismo, se encarga de velar por el funcionamiento de los equipos de computación ubicados en los departamentos del CONDES y de proveer a todos los usuarios de herramientas tecnológicas para el cumplimiento de sus funciones. Además de brindar asesoría necesaria a los usuarios del CONDES como a los investigadores, en términos de manejo y aplicación de software y hardware.

Departamento de Archivo

Clasifica, codifica y almacena toda la documentación que se recibe y se genera en el CONDES, a fin de poder suministrar la información solicitada por las Comisiones, el personal administrativo y la comunidad científica en general.

FINANCIAMIENTOS

Programas y Proyectos de Investigación:

Contribuye con el desarrollo de la investigación científica y humanística a través del financiamiento de los programas y proyectos de los miembros del personal Docente y de Investigación en LUZ.

Asistencia a Eventos Nacionales e Internacionales:

Promueve y apoya a la comunidad científica de investigadores a participar en diferentes eventos nacionales e internacionales con el fin de enriquecer la formación académica a través del intercambio entre países integrantes.

Organización de Eventos Científicos:

Este financiamiento es asignado a las diferentes facultades, siempre y cuando los mismos, estén involucrados en el desarrollo de las actividades de investigación.

Publicaciones de Revistas Arbitradas:

Para cumplir sus funciones de divulgación científica, el CONDES asigna fondos para la edición de revistas arbitradas, siempre y cuando cumplan con la rigurosidad científica exigida a nivel nacional e internacional.

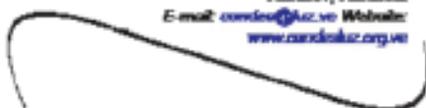
Apoyo a la Investigación Científica Estudiantil:

El CONDES estimula y asesora la conformación de sociedades científicas estudiantiles. Financia la participación de estudiantes de pregrado en los programas/proyectos en condición de colaboradores y subvenciona la asistencia de los mismos a eventos científicos nacionales.

DIRECCIÓN:

Av. 4 Balsa Vieja con Calle 74, Edificio FUNDALUZ,
Piso 10 y 4. Maracaybo, Estado Zulia, Venezuela.
Código Postal: 4002. Tel. -fax: (0261)-4126862,
7396301, 7396308.

E-mail: condes@luz.ve Webpage:
www.condesluz.org.ve





Universidad del Zulia

Rector

Jorge Palencia

Vice-Rectora Académica

Judith Aular de Durán

Vice-Rector Administrativo

Jesús Salom Crespo

Secretaria

Marlene Primera

Coordinador Secretario del CONDES

Gilberto Vizcaíno

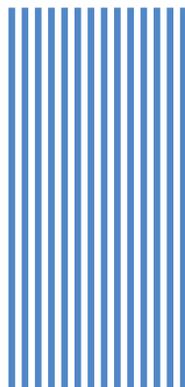
Decana de la Facultad de Humanidades y Educación

Doris Salas de Molina

Directora del Instituto de Investigaciones

Literarias y Lingüísticas

Fátima Celis



Revista de
LITERATURA
HISPANOAMERICANA

