

Boletín Hispánico Helvético

Historia, teoría(s), prácticas culturales



Artículos

Gerold Hilty, José L. Nogales Baena, Luis Vicente de Aguinaga

*Dossier: Un país de fábula: imágenes y reflejos de Suiza
en el mundo hispánico*

Adrián J. Sáez, Javier Bragado Echevarría, Isabel Hernández,
María J. Ortega Máñez, Julia González de Canales Carcereny

Dossier: ¡Cuba va! Figuraciones de la Cuba contemporánea
Adriana López-Labourdette, Maielis González Fernández,
Julienne López Hernández, Ariel Camejo Vento,
Astrid Santana Fernández de Castro

Número 27 (primavera 2016)

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

Director

Marco Kunz

Comité de dirección

Carlos Alvar, Hugo O. Bizzarri, Beatrice Schmid

Consejo de redacción

Victoria Béguelin-Argimón, Adriana López-Labourdette,
Dolores Phillipps-López, Valeria Wagner

Secretario de redacción

Ángel Berenguer Amador

Comité científico

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

Yvette Bürki (*Universität Bern*)

Mónica Castillo Lluch (*Université de Lausanne*)

Germán Colón (*Universität Basel*)

Harm den Boer (*Universität Basel*)

Rolf Eberenz (*Université de Lausanne*)

Manuel Galeote (*Universidad de Málaga*)

Johannes Kabatek (*Universität Zürich*)

Itziar López Guil (*Universität Zürich*)

Abraham Madroñal (*Université de Genève*)

Julio Peñate (*Université de Fribourg*)

Catalina Quesada Gómez (*University of Miami*)

Juan Sánchez (*Université de Neuchâtel*)

Yvette Sánchez (*Universität St. Gallen*)

Antonio Sánchez Jiménez (*Université de Neuchâtel*)

Gustav Siebenmann (*Universität St. Gallen*)

Bénédicte Vauthier (*Universität Bern*)

Imagen de cubierta: Marcello (Adèle d'Affry, duquesa de
Castiglione-Colonna, alias), La Pythie (hacia 1880), bronce
© Musée d'art et d'histoire Fribourg

ÍNDICE

Itziar LÓPEZ GUIL y Enzo FRANCHINI: Gerold Hilty (1927-2014).....	3
Gerold HILTY: Despedida del <i>Libro conplido</i>	7
José L. NOGALES BAENA: El «Viaje a Chiapas» de Sergio Pitol. Un testimonio literario del levantamiento zapatista	25
Luis Vicente de AGUINAGA: La cabeza entre las manos. La migraña en tres poetas mexicanos contemporáneos.....	43
Dossier: Un país de fábula: imágenes y reflejos de Suiza en el mundo hispánico	
Adrián J. SÁEZ: Al otro lado del espejo: imágenes y reflejos de Suiza en el mundo hispánico. Introducción.....	57
Javier BRAGADO ECHEVARRÍA: La representación diplomática española en Suiza en el siglo XVIII: la figura del embajador	63
Isabel HERNÁNDEZ: “Suiza no existe”: apuntes sobre la recepción de la literatura helvética en España	85
María J. ORTEGA MÁÑEZ: Lugares de la razón poética: María Zambrano en la frontera franco-suiza	105
Julia GONZÁLEZ DE CANALES CARCERENY: El paseo literario de Vila-Matas por Suiza	131
Adrián SÁEZ: “¿Es tan terrible ser suizo?”. La imagen de Suiza en el cuento hispanoamericano	141
Dossier: ¡Cuba va! Figuraciones de la Cuba contemporánea	
Adriana LÓPEZ-LABOURDETTE y Astrid SANTANA FERNÁNDEZ DE CASTRO: Introducción.....	153
Maielis GONZÁLEZ FERNÁNDEZ: Ciencia ficción cubana contemporánea. Ofidia y la distopía cyberpunk	165
Julienne LÓPEZ HERNÁNDEZ: Sobre las peripecias de un “hacedor de ruinas”	181
Adriana LÓPEZ-LABOURDETTE: La patria puerca. Discursos y contradiscursos de la especie en la Cuba postsocialista	211

Ariel CAMEJO VENTO: "Hasta que se seque el malecón":
reguetones ante un mapa vacío 237

Astrid SANTANA FERNÁNDEZ DE CASTRO: Imaginarios cine-
matográficos de la crisis cubana, entre el hambre
y las paradojas de la marginalidad 245

Informaciones del hispanismo suizo

Acta de la Asamblea General Ordinaria 2014 261

Informe de Actividades (2014-2015) 273

Resúmenes/ Abstracts 291

Colaboradores en este número 301

Normas de redacción 305



© Cristina Albizu

Gerold Hilty (1927-2014)

Gerold Hilty falleció el 6 de diciembre de 2014, a los 87 años de edad, a causa de un paro cardíaco, a pocos pasos de su domicilio, mientras subía las escaleras de la estación de tren de su pueblo para ir a la presentación de un libro onomástico cuyo prefacio había redactado: con un pie en el estribo y, sin embargo, aún en plena actividad intelectual, el final de nuestro maestro resultó ser absolutamente consecuente con una vida como la suya, consagrada de manera incondicional a las letras.

Digno sucesor de Arnald Steiger —el fundador de los estudios hispánicos en la Universidad de Zúrich—, Gerold Hilty contribuyó decisivamente al afianzamiento de este nuevo campo científico desde que obtuvo la Cátedra de Lingüística Francesa y de Lenguas y Literaturas Iberorrománicas en 1959. Gracias a su buen hacer académico el número de cátedras dedicadas al estudio de las lenguas y literaturas hispánicas se triplicó. Porque Gerold Hilty aunó en su persona, y de forma magistral, investigación, docencia y política académica: además de Decano de la Facultad de 1976 a 1978, fue Rector de la Universidad de Zúrich de 1980 a 1982 y, siendo ya profesor emérito, fue nombrado Rector de la Universidad de la Tercera Edad de Zúrich.

Durante casi 30 años Gerold Hilty dirigió la revista helvética *Vox Romanica*, fue presidente de varias asociaciones científicas internacionales, miembro de honor de la *Asociación Hispánica de Literatura Medieval* y miembro de la *Asociación de Historia de la*

Lengua Española (AHLE), de la *Asociación Internacional de Hispanistas* (AIH) y de la *Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos* (SSEH), con la cual se sentía particularmente vinculado, tanto por razones científicas como humanas. Asimismo era académico correspondiente de la *Real Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* y miembro correspondiente de la *Real Academia Española* (RAE). Figuraba en el comité de redacción de prestigiosas publicaciones periódicas y era *Doctor honoris causa* por las Universidades de Basilea y Zaragoza. En 1992 organizó en la Universidad de Zúrich el Congreso Internacional de Lingüística y Filología románicas, cuyas actas se publicaron en cinco volúmenes tan sólo un año después.

También fuera del ámbito académico Gerold Hilty fue una personalidad preeminente, ya en su función de general de brigada en el ejército suizo, ya como cariñoso esposo y padre de tres hijas.

Gerold Hilty fue, sin duda, un sabio de la vieja escuela, un romanista cuyo mastodóntico *curriculum vitae* abarcaba la lingüística, la historia de la lengua, la filología, el análisis semántico y buena parte de la historia de la literatura de las lenguas iberorromances e, incluso, la historia de algunos dialectos germánicos suizos. A lo largo de más de medio siglo su legendaria capacidad de trabajo fructificó en innumerables libros y artículos de capital importancia. Aun cuando la variedad de intereses científicos de Gerold Hilty fue vastísima, es cierto también que, desde muy temprana edad, sintió una especial predilección por una obra medieval que, como ninguna otra, le acompañó durante su vida y le marcó como investigador. Ya siendo estudiante y bajo la influencia de su maestro Arnald Steiger, el joven Hilty se sintió fascinado por la labor cultural de la corte toledana de Alfonso X el Sabio y sus contactos con el mundo árabe. A los 24 años, una beca permitió al joven Hilty pasar un año entero en la Universidad Complutense de Madrid y estudiar con los grandes eruditos de la época, como Ramón Menéndez Pidal, Dámaso Alonso, Rafael Lapesa o Emilio García Gómez. Y allí fue, en la Biblioteca Nacional de Madrid, donde Gerold Hilty encontró el tema de su extraordinaria tesis doctoral, publicada por la Real Academia Española en 1954: el estudio y la edición del ms. alfonsí 3065, que contenía un texto astronómico traducido en Toledo del árabe al castellano en 1254 y conocido como *Libro conplido en los iudizios de las estrellas*. Este texto astronómico procedente de la corte alfonsí, su contexto cultural, la labor de la escuela de traductores de Toledo, la composición, las técnicas de trabajo y el estudio de otras versiones determinaron, como un *leitmotiv*, la vida científica de Gerold

Hilty. La introducción a la edición del *Libro conplido*, con sus magistrales reflexiones sobre la transición del castellano de dialecto a lengua científica y literaria, sigue siendo —más de sesenta años después— lectura obligada para cualquier joven hispanomedievalista. Durante las décadas siguientes, Gerold Hilty siguió estudiando de su querido *Libro conplido* aspectos tan importantes como el autor árabe, el traductor español, la técnica de traducción, la lengua de la versión española, la traducción judeo-portuguesa, la irradiación de la versión española hacia Cataluña, las dos traducciones latinas, etc. Aun cuando el manuscrito 3065 sólo contenía cinco de las ocho partes del original árabe, gracias a la versión judeo-portuguesa Hilty supo pronto que el traductor judío de 1254 había vertido al castellano el libro en su integridad, pero, por desgracia, las partes 6 a 8 no se habían conservado. Sin embargo, años más tarde se descubrieron —en Valladolid y Segovia— dos códices que transmitían la versión castellana de las partes 5, 6 y 8 del *Libro conplido*. Con ocasión del X Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, celebrado en 2003 en Alicante, Gerold Hilty dio a conocer, a los 76 años de edad, su proyecto de completar su tesis doctoral con la colaboración de Luis Miguel Vicente García. Dos años más tarde, en 2005, el Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo de Zaragoza publicó las partes del *Libro conplido* que faltaban en la edición de 1954 (y la parte siete a través de la versión judeo-portuguesa). Y el día que Gerold Hilty falleció quedaba en su escritorio la versión definitiva de un artículo inédito titulado «Despedida del *Libro conplido*», que empieza con esta frase: "Este es el último estudio que dedico al *Libro conplido*". Se publicó póstumamente en el número 73 de la revista *Vox Romanica* y ahora en estas páginas del *Boletín Hispánico Helvético*, como nuestro maestro, sin duda, habría deseado.

Para nosotros Gerold Hilty es y seguirá siendo siempre "don Geraldo", porque tal es el cariñoso apelativo con el que le solíamos tratar sus estudiantes más allegados, especialmente cuando la convivencia se estrechaba a raíz de los ya míticos viajes de estudios a España, viajes cidianos, viajes berceanos con lecturas en el propio San Millán de Suso, etc. Como hombre de ciencia, pero también como amigo, Gerold Hilty ha sido siempre un ejemplo. En él había un mecanismo natural —su carácter afable y divertido—, que sorprendentemente conseguía eliminar la distancia que a cualquiera imponía la magnitud de su *curriculum*. Era una persona sencilla, de sonrisa fácil, con un gran sentido del humor, que irradiaba simpatía y lograba, enseñada, que uno se sintiese cómodo a su lado. Por eso siempre conec-

taba no sólo con la gente de su edad sino también —y particularmente— con las generaciones más jóvenes, entre las que deja también grandes amigos y discípulos.

Una de las máximas virtudes de Gerold Hilty fue la lealtad, dentro y fuera de la academia, en los buenos y en los malos momentos. Una lealtad que a menudo se tradujo en una enorme capacidad para escuchar y para aconsejar pensando siempre en el otro, sabiendo incluso ser crítico, lealmente crítico. Como maestro, nos enseñó, entre otras muchas valiosas lecciones, que la ciencia, filológica o no, es una labor diaria que hay que abordar con honestidad, porque en ella cualquier verdad es relativa y siempre superable en etapas posteriores. Aun cuando fue revisada por él la compilación de sus artículos de orientación hispánica que, por sus 80 años, le dedicamos sus alumnos, el lector podrá advertir como en algunos de ellos Hilty expone conclusiones de las que luego se retracta en otros de factura más reciente (véase *Iva-l con la edat el coraçón creçiendo. Estudios escogidos sobre problemas de lengua y literatura hispánicas*, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, 2007). Y es que ese compendio de estudios viene a ser, en cierta medida, el diario de a bordo de un científico brillante, pero además honesto y humilde: es el relato de un camino largo en el que, como en la vida misma, a veces hubo que desandar parte del trecho recorrido (muy pocas, la verdad sea dicha). Y de ello, tanto como de los logros, él quiso expresamente dar testimonio. Por lealtad a la ciencia. Una lealtad que siempre nos infundió los mejores ánimos a todos los que nos dedicamos a este hermoso oficio, en el que, como él nos enseñó, nunca se tiene la última palabra, pero sí la íntima voluntad de acercarse lo más posible a ella. Cada día.

Cuando pensamos en don Geraldo, la única imagen que nos viene a la cabeza es la de un río: un río largo, de gran caudal, que pasa por muchas tierras diferentes, y en todas es generoso y mimosa y riega las orillas, y hace verdecer los campos. Es esa profunda huella, científica y humana, la que logra consolarnos de la irreparable pérdida de Gerold Hilty, nuestro querido maestro y amigo, pues, a través de su acción benéfica y fecunda, sigue y seguirá siempre entre nosotros.

Itziar López Guil/ Enzo Franchini

Despedida del *Libro conplido*

Gerold Hilty

Universität Zürich

NOTA PRELIMINAR

Este es el último estudio que dedico al *Libro conplido*¹. En 1954 la Real Academia Española publicó mi edición del manuscrito 3065 de la Biblioteca Nacional de España, que contiene las partes 1 a 5 del *Libro conplido en los iudizios de las estrellas*, una obra alfonsí que iba a determinar en gran medida mi vida científica. Porque, medio siglo después, di también a la imprenta un segundo tomo con las partes 6 a 8. Además de estas dos ediciones, he publicado más de dos docenas de artículos sobre diversos problemas de la obra y, en este estudio en concreto, me propongo aclarar algunos aspectos, precisar ciertos argumentos y, sobre todo, ofrecer una visión de conjunto de la formación del manuscrito (o borrador) básico de la traducción *árabe-castellano* y de su aprovechamiento en forma de copias y de traducciones. Cuando no tengo nada nuevo que decir, remito a mis estudios anteriores. Por ser mi último estudio sobre el *Libro conplido*, me permito mencionar en él todas las publicaciones que he dedicado a la obra.

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 27 (primavera 2016): 7-23.

¹ Empleo el nombre de *Libro conplido* para designar la obra en cuestión independientemente de la forma lingüística (versiones árabe, castellana, latina, portuguesa).

LA BASE

El *Libro conplido* es la traducción de un famoso tratado árabe de astrología de Ibn abī'l-Riḡāl titulado *Kitāb al-bāri' fī alḥkām al-nuḡūm*. Gracias a un horóscopo, del cual hablaremos más tarde, el inicio de la traducción se puede fijar con gran precisión: fue el 12 de marzo de 1254 a las 6 y 28 de la mañana. Desgraciadamente el modelo árabe, que se conserva en numerosos manuscritos, no está publicado. Pero existen algunos estudios basados en la comparación entre el original árabe y la traducción castellana, y todos llegan a la conclusión de que la traducción es literal y, en general, correcta (Hilty 2011a: 295). El último de ellos es el de Montserrat Díaz-Fajardo (2011). Esta autora, excelente conocedora de la obra árabe, compara una serie de textos árabes con los textos correspondientes de mi edición y llega también a la conclusión de que se trata de una traducción literal. Los casos de no correspondencia se explican en parte por el hecho de que hay variantes en los diferentes manuscritos árabes. Son pocas las ocasiones que podrían deberse a una lectura errónea, aunque explicable, del traductor: “En resumen”, dice Díaz-Fajardo (2011: 367), “se trata de una traducción fiel, en su mayor parte, que respeta el contenido y el orden del texto”².

La existencia de la base árabe no se puede probar exclusivamente por el cotejo de las dos versiones. Se manifiesta también en las peculiaridades de la castellana, que son, por un lado, léxicas en forma de arabismos, y por otro, sintácticas y estilísticas (Hilty 2005c; Oliver Pérez 2005/2006; Galmés de Fuentes 1996).

Todo esto muestra cuál es el grado de aberración de una hipótesis que quiere ver en el texto castellano del *Libro conplido* no la traducción del original árabe sino el resultado de la traducción de una versión ya latina (Hilty 2005b: 329-334; Hilty 2011a: 292-296; Fernández Fernández 2013: 103, nota 286).

LA TRADUCCIÓN

En el Prólogo del *Libro conplido* se habla de un solo traductor, Yēhudá ben Mošé ha-Kohén (Hilty 1954: 3a). Este judío toledano al servicio de Alfonso el Sabio tradujo numerosas obras árabes al castellano (Hilty 2005b: XII-XXVI). En sus demás traducciones se menciona como cotraductor a un clérigo castellano

² En un estudio todavía inédito Julio Samsó caracteriza la traducción como “very faithful and reliable”.

(Hilty 1955: 15). Es posible que el colofón —perdido— del *Libro conplido* haya contenido también tal mención.

El hecho de que prácticamente todas las traducciones alfonsíes basadas en textos árabes se atribuyan a parejas formadas por un judío y un cristiano se ha relacionado tradicionalmente con la siguiente noticia, suministrada en el prólogo de la traducción del tratado *De anima* de Avicena que, en el siglo XII, hicieron Domingo Gundisalvi y Juan Hispalense: “Hunc igitur librum vobis [el arzobispo Don Raimundo] praecipientibus, et me singula verba vulgariter proferente, et Dominico Archidiacono singula in latinum convertente, ex arabico translatum [...]” (Hilty 1954: XXXVIII). Esto significa, al parecer, que el judío converso Juan Hispalense tradujo el texto palabra por palabra del árabe al romance, y esto oralmente, mientras Gundisalvi fue vertiendo al latín palabra por palabra lo que oía en romance. Adaptando este método a la situación del siglo XIII, se ha pensado que el colaborador cristiano, que ya no tenía que traducir el texto romance al latín, al fijar por escrito el texto romance, podía corregirlo si hacía falta.

Sin embargo, precisamente la traducción del *Libro conplido* prueba que tal imagen sería demasiado estática. El manuscrito 3065 contiene 11 notas marginales (Hilty 1955: 54-55). Las tres siguientes nos interesan aquí directamente:

Asman los trasladadores: o ssi la Luna non catare al ascendente ni a su sennor, otrosi non uerna el messagero.

El emendador e los trasladadores todos se acuerdan que deue dezir fortuna alli o dize infortuna.

Los trasladadores e el emendador tienen que meior dize al angulo de la .X.^a que de la .VII.^a.

Estas notas nos proporcionan una imagen dinámica, con discusiones en un grupo estructurado según las funciones³. Esto no menoscaba la importancia del traductor-arabista y de la oralidad de la traducción básica hecha por él, porque es muy improbable que él mismo fijara por escrito su traducción castellana en letras latinas.

En el citado estudio Montse Díaz-Fajardo va muy lejos en cuanto a la formación de grupos de trabajo. Cree que para la traducción de una obra se formaron varios equipos y que el trabajo de traducción se distribuyó entre ellos, sin que existiera siempre la coordinación necesaria:

³ Para los intentos de llegar a saber quién fue el “emendador”, cf. Hilty 2011b: 118-120.

Esto se deduce de la transliteración en el texto castellano de un término del original árabe [se trata de *al-ġār bujtār*] en dos formas diferentes (“aliernistar” y “algebuctar”) y del hecho de que las dos variantes castellanas aparecen en dos capítulos distintos (Díaz-Fajardo 2011: 367).

Creo que un solo ejemplo no basta para apoyar una opinión casi revolucionaria. Además, el ejemplo parece ser evidente tan sólo si se enfocan únicamente las formas de los manuscritos que están en la base de las Partes IV (ms. de Madrid) y VI (ms. de Valladolid) en mis ediciones. En el capítulo IV, 7, sólo el manuscrito de la segunda traducción latina (ms. Barb. Lat. de la Vaticana) presenta la misma forma que el manuscrito de Madrid: *aliernistar*. En la primera traducción latina, la de Alvarus, leemos la forma *alierbactar*. El término falta en el manuscrito judeo-portugués. En el segundo caso, el del capítulo VI, 2, encontramos las siguientes formas: manuscrito latino de la segunda traducción: *algebuzar*; manuscrito de la primera traducción latina: *algerbactar/garbactar*, manuscrito de la traducción judeo-portuguesa: *alġibutrar/alġibutar*. Esas formas dejan abierta la posibilidad de explicar las diferencias por la transmisión del texto traducido y no necesariamente por el hecho de que “los traductores alfonsíes transliteraron de dos formas diferentes una misma palabra árabe” (Díaz-Fajardo 2011: 342).

LA REVISIÓN

Las tres notas marginales citadas arriba muestran que se hizo una revisión del texto traducido. En total el manuscrito contiene 11 notas marginales. La primera está basada en un error (*accidia* en lugar de *occidia*)⁴ y no tiene que interesarnos aquí. Las 10 notas restantes tienen todas carácter astronómico-astro-lógico. Uno de los casos muestra que no se redactaron comparando el texto castellano con la base árabe, porque la corrección propuesta aleja la traducción castellana del modelo árabe (Hilty 1955: 56, nota 3). Las notas marginales son el fruto de una revisión del texto traducido, hecha por el mencionado equipo; y como este grupo debía su formación y existencia al mandato de Alfonso el Sabio de realizar una versión castellana del *Libro conplido*, es lógico que el equipo hiciera la revisión del texto inmediatamente después de terminarse la traducción. Además, visto que las notas marginales han dejado huellas no sólo en el ma-

⁴ Cf. Hilty 2002a: 209-210; Hilty 2005b: 332-333; Hilty 2011b: 112-113.

nuscrito 3065, sino también en los manuscritos de las dos traducciones latinas y de la traducción judeo-portuguesa, está fuera de duda que ya se fijaron en los márgenes del manuscrito básico, resultado de la labor de Yehudá b. Mošé y de sus colaboradores⁵. El manuscrito de la traducción así revisada se custodiaba, seguramente, en el *scriptorium* de Alfonso el Sabio.

LA TRADUCCIÓN COMPLETADA

Junto con este manuscrito básico debían de custodiarse otros dos documentos importantes: uno contenía el texto del largo Prólogo de la traducción castellana del *Libro conplido* y el otro, una figura astronómica y una rúbrica que se referían a la fecha de una traducción.

El Prólogo se escribió, sin duda, después de haberse terminado la traducción (Hilty 1954: 3a). Su forma lingüística denota una redacción particular ya que contiene por lo menos cuatro formas (todas latinismos) que están en contradicción con la lengua del resto del libro (*laudor, sempre, traslatar, introducto*). Varios investigadores opinan que el autor del Prólogo es el mismo Yehudá b. Mošé (Hilty 1955: 59). Veremos un aspecto de este problema al hablar de la traducción latina de Alvarus⁶.

El segundo de los documentos es el ya citado horóscopo que permite determinar el inicio "translationis huius libri". Se reproduce en cuatro manuscritos (que yo sepa, pero quizá haya más) de la traducción latina de Aegidius de Thebaldis y Petrus de Regio: Vaticana: Barb. Lat. 172 y Vat. Lat. 4090, Bodleiana (Oxford): Savile 15, Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: 2159 (Hilty 1954: LXII; Hilty 2005b: IX⁷). La interpretación de la figura astronómica (horóscopo) y de la rúbrica es absolutamente segura (Hilty 1954: LXII-LXV). Se trata del 12 de marzo de 1254. Y aunque pudieran caber dudas sobre si se trata de la traducción *árabe-castellano* o de una de las dos traducciones *castellano-latín*, parece claro que no puede ser otra que la traducción *árabe-castellano* (Hilty 2011a: 290), y esto a pesar del hecho de que la figura y la rúbrica sólo se hayan conservado en manuscritos de la segunda de las traducciones latinas.

⁵ Las nueve notas interlineares del manuscrito 3065 no sirven para determinar la formación del manuscrito básico, Hilty 1955: 57; Hilty 2011b: 115-116.

⁶ Para el aspecto cultural del Prólogo, cf. Hilty 1994b: 209-220; Hilty 2002a: 208; Hilty 2005b: VII-VIII).

⁷ En Hilty 2005b: IX, hay que corregir "Era Arabum .625." en "Era Arabum .652."

Gerold Hilty

El manuscrito básico junto con los dos documentos mencionados es el punto de partida —directo o indirecto— de las versiones del *Libro conplido* redactadas en el *scriptorium* alfonsí (versión castellana, primera y segunda versiones latinas). Las examinaré en orden cronológico inverso, porque de la traducción de Aegidius de Thebaldis y Petrus de Regio se puede deducir la fecha de redacción con gran probabilidad.

LA TRADUCCIÓN LATINA DE AEGIDIUS DE THEBALDIS Y PETRUS DE REGIO

Los dos italianos, al servicio de Alfonso el Sabio en su “aula imperial”, es decir, en la cancillería creada para las aspiraciones imperiales de Alfonso, hicieron la traducción según toda probabilidad entre 1271 y 1273 (Hilty 2011a: 289). No tradujeron el Prólogo. En su lugar se lee el siguiente texto:

Hic est liber magnus et completus, quem Haly Abenragel filius, summus astrologus, composuit de iudiciis astrologie, quem Yhuda, filius Musce, precepto domini Alfonsi, Romanorum et Castelle Dei gratia regis illustris, transtulit de Arabico in maternum, videlicet Hispanicum ydioma et quem Egidius de Thebaldis Parmensis, aule imperialis notarius, una cum Petro de Regio, ipsius aule prothonotarius, transtulit in Latinum.

Sorprende que no se mencione una orden del Rey Sabio de hacer una segunda traducción latina. No me parece imposible que los dos italianos hicieran la traducción por su propia cuenta (Hilty 2011a: 289).

En ciertos manuscritos la nota preliminar no llama a Alfonso el Sabio “rex Romanorum et Castelle”, sino sólo “rex Castelle”, probablemente porque fueron escritos cuando, en 1275, Alfonso ya había renunciado definitivamente a ser “Emperador del Sacro Romano Imperio”. En los códices que conozco, esta omisión coincide con el cambio del orden en el cual se citan los traductores. Existieron, pues, variantes en la portada de esta traducción. Desde esta perspectiva hay que juzgar también la presencia o ausencia del horóscopo del “initium translationis huius libri”. Estoy convencido de que los dos italianos, traduciendo al latín el texto castellano, habían copiado la figura y el texto del horóscopo, pero que sólo una pequeña parte de los amanuenses que transcribieron el texto latino hicieron caso al horóscopo que precedía al texto “Hic est liber magnus et completus [...]”.

LA TRADUCCIÓN LATINA DE ALVARUS

El traductor Alvarus ha sido identificado. Es Alvarus Ovetensis. El epíteto se explica por el hecho de que fue originario de Oviedo y de que, por lo menos en los años ochenta del siglo XIII, fue arcediano de varias iglesias de la diócesis de Oviedo. En esa época escribió un comentario al *De Substantia* de Averroes. Pero dos decenios antes ya había dejado huellas en manuscritos de la catedral de Toledo. Sus numerosas notas muestran una marcada predilección por temas de astronomía, astrología y cosmología (Hilty 2011b: 109-110). Estas notas pueden datarse hacia 1270 aproximadamente. Es, sin embargo, posible que haya que fechar bastante antes la traducción latina del *Libro conplido*. Como en la traducción de los dos italianos hay en la de Alvarus una nota preliminar, que reza así:

Hic est liber magnus et completus quem Haly Abenragel, summus astrologus, composuit de iudiciis astrologie, quem Iuda filius Mosse de precepto Domini Alfonsi, Illustrissimi Regis Castelle et Legionis, transtulit de arabico in ydeoma maternum et Alvarus, dicti Illustrissimi Regis factura, eius ex precepto transtulit de ydeomate materno in latinum.

Se ve que esta fórmula se parece mucho a la del inicio de la traducción de Aegidius de Thebaldis y Petrus de Regio, pero existen dos diferencias importantes. Alvarus dice explícitamente que hace la traducción “ex precepto” de Alfonso el Sabio, y éste se cita en la forma de “Rex Castelle et Legionis” y no de “Rex Romanorum et Castelle”. Alfonso fue electo Emperador del Sacro Romano Imperio el 1º de abril de 1257, sin que pudiera jamás hacerse cargo del trono. Pero empleaba el título de “Rex Romanorum” y del hecho de que Alvarus no se lo dé se puede deducir con cierta probabilidad que la traducción se hizo antes del mes de abril de 1257 (Hilty 2011b: 120; Fernández Fernández 2013: 109-110). Por lo tanto Alvarus habría realizado la traducción latina pocos años después de que se hiciera la castellana y en esos años ya fue “factura” del rey, es decir, que gozó de su favor.

Si se acepta esta interpretación de la fecha de la primera traducción latina, deja de sorprender la hipótesis de Carmen Ordóñez, digna de tomarse en consideración, de identificar a Alvarus con el “emendador” de las notas marginales del *Libro conplido* (Hilty 2011b: 119-120).

Gerold Hilty

Quisiera aludir aún a otro detalle: a diferencia de la traducción de los dos italianos, la traducción de Alvarus contiene el largo Prólogo castellano y lo anuncia con este título, que no figura en la versión castellana: *Prohemium Jude qui transtulit de Arabica lingua in Hyspanam*; y donde el texto castellano del Prólogo dice "Yehuda fi de Mosse Alcohen.... fallando tan noble libro..... por mandado del antedicho nuestro sennor traslato-lo de lengua arauiga en castellana", leemos en la traducción latina "Ego, Juda filius Mosse Alcochenus..... inueniendo tam nobilem librum..... ex mandato supradicti domini transtuli de lingua arabica in yspanam" (Hilty 1994a: 5-6). O lo que es lo mismo, Alvarus pone el Prólogo en boca de Yehudá: ¿sabía él entonces, en calidad de "emendador", quién fue el autor del Prólogo antepuesto a la traducción?

LA VERSIÓN CASTELLANA DEL MANUSCRITO 3065

Para comprender la formación del manuscrito 3065 estas observaciones son importantes:

1º EL TEXTO DEL MANUSCRITO 3065 ES COPIA DE OTRO TEXTO ESCRITO EN CASTELLANO

He aquí dos pruebas:

El folio 197b contiene un evidente error, diciendo *uerano* en lugar de *banno* (*uanno*) (Hilty 1954: 235b 37). El error se explica por el hecho de que el amanuense malinterpretó como *er* la abreviatura de la primera *n* de *uanno*.

El manuscrito contiene un número muy alto de notas aditivas. Su función es la de colmar las lagunas debidas a un descuido del amanuense, quien al copiar, siguiendo un conocido mecanismo involuntario, había omitido palabras o incluso renglones al saltar de una palabra a otra idéntica o parecida en el texto que sigue⁸. La porción de texto saltada se añade en el margen inferior de las páginas, enmarcadas con festones azules y rojos. Estas correcciones tienen que ser fruto de un cotejo del texto copiado

⁸ En mi edición estas correcciones se marcan con paréntesis cuadrados (Hilty 1954: LXVIII).

con su modelo, hecho por el mismo amanuense⁹ ya que están escritas por la misma mano que el texto circundante.

2º EL MODELO COPIADO NO ES LO QUE LLAMAMOS “MANUSCRITO BÁSICO”, SINO UNA COPIA DIRECTA O INDIRECTA DE ÉL

Lo prueba el hecho de que el texto de las traducciones latinas es a veces más completo que el del manuscrito 3065 (cf. por ejemplo Hilty 1954: 126a, 188a, 212b, 242b).

Lo prueba también la comparación con la rama de la traducción judeo-portuguesa (manuscrito de Oxford) y de las partes conservadas en el manuscrito de Valladolid¹⁰, como muestran las siguientes observaciones:

En la Parte Cuarta el manuscrito 3065 y la traducción judeo-portuguesa contienen 26 errores y lagunas comunes (Hilty 1957/58 III: 225-228).

En la Parte Cuarta la lectura del texto judeo-portugués es más correcta que la del manuscrito 3065 en 22 casos (Hilty 1957/58 III: 221-225).

En la Parte Quinta el texto judeo-portugués y el manuscrito de Valladolid presentan una versión más correcta en 35 casos (Hilty 1957/58 III: 221-225; Hilty 2000: 136-139).

Aunque muchos de los errores no sean graves, el elevado número de 57 errores en las Partes Cuarta y Quinta puede sorprender. Sin embargo, hay que poner en relación este número con la extensión de las dos partes en cuestión, que en mi edición ocupan más de cien páginas a dos columnas. Los manuscritos de Oxford y de Valladolid contienen, además de estos 57 casos positivos, docenas y docenas de casos negativos, en los cuales el manuscrito 3065 es más correcto.

Pero ¿cómo explicar la relación del manuscrito 3065 con el modelo de la rama Oxford/Valladolid? A mi modo de ver hay que admitir que el modelo de las dos ramas fue idéntico, conteniendo en la Parte Cuarta ya los 26 errores comunes. Los demás

⁹ He aquí el comentario de Laura Fernández: “El hecho de que esté llevada a cabo la corrección del ejemplar añadiendo material implica obligatoriamente el cotejo con un borrador preexistente” (Fernández Fernández 2013: 120). Estoy de acuerdo con esta formulación sólo si por “borrador” se entiende el mismo modelo que el amanuense estaba copiando.

¹⁰ Cf. el *stemma* en Hilty 2005b: XLI.

Gerold Hilty

errores, de ambas partes, son el resultado de las copias subsiguientes.

3º EL MANUSCRITO 3065 NO ES OBRA DE UN ÚNICO AMANUENSE

Sin ser paleógrafo, un lector del manuscrito puede tener la impresión de que hubo un cambio de amanuense entre las Partes Tercera y Cuarta. Esta impresión es probablemente acertada, porque se puede apoyar con el fenómeno siguiente:

En la lengua del *Libro conplido* el adjetivo posesivo de la tercera persona masculina plural aparece en las dos formas **sus** y **sos**. He aquí los porcentajes de su relación en las cinco partes contenidas en el manuscrito 3065: Parte Primera: 49/51. Parte segunda: 64/36. Parte Tercera: 42/58. Parte Cuarta: 7/93. Parte Quinta: 54/46 (Hilty 1955: 11-13). Si en las demás partes hay cierto equilibrio entre las dos formas, en la Parte Cuarta la forma **sos** es de uso casi absoluto.

Otro fenómeno confirma el carácter peculiar de la Parte Cuarta: el número de notas aditivas. En las partes dos, tres y cinco hay 12 de esas notas, en la parte uno, 16, y en la parte cuatro, 24.

4º EL MANUSCRITO 3065 CONTIENE UNA FRASE Y CINCO RÚBRICAS EN LATÍN

En el capítulo VI de la Parte Primera, que *habla en amphorismos e en reglas*, el aforismo siguiente está en latín:

Non prodest trinus uel sextilis infortunarum sicut non obest quartus uel opposicio fortunarum (Hilty 1954: 23a)¹¹.

En el capítulo X de la Parte Cuarta, que *habla en saber las partes e sos iudizios*, cinco rúbricas de los diferentes párrafos están escritas en latín, coincidiendo así con las formas de las dos traducciones latinas. Sin embargo, en los márgenes aparecen también las correspondencias castellanas, en letra más pequeña,

¹¹ El texto de Alvarus es idéntico, el de los dos italianos dice *oppositus* en lugar de *opposicio*.

pero de la misma mano. Las pongo entre paréntesis debajo de los títulos latinos (Hilty 1954: 192-193):

Pars stabilitatis et augmentationis atque mundicie, et est radix ascendentis

(La parte de firmidumbre e de crecimiento e de limpie-dat, e es rayz del ascendente)

Pars amoris et amicicie

(La parte de amor e de amiztat)

Pars delicie et saporis

(La parte de delicio e de sabor)

Pars fortitudinis et audacie

(La parte de fortaleza e de fardideza)

Pars sensus et profundi cogitatus atque racionis

(La parte de seso e de alto asmamiento e de fonda razon)

En la traducción judeo-portuguesa no hay huella del texto latino, pero están traducidas las versiones castellanas palabra por palabra¹².

EL CÓDICE

En su magnífico libro sobre arte y ciencia en el *scriptorium* de Alfonso el Sabio, Laura Fernández ha estudiado detalladamente el códice 3065, llegando incluso a entrar en el secreto de su mutilación: las partes 6 a 8 fueron eliminadas por orden de la Inquisición. Cito la caracterización general que da la autora:

Si analizamos el manuscrito apreciamos que no se trata de un borrador de uso corriente, puesto que sus características físicas nos hablan de una pieza elaborada con un excelente material, uno de los pergaminos de mejor calidad con los que me he encontrado en el ámbito de códices alfonsíes. La ejecución del códice se ha llevado a cabo con extrema

¹² Otros argumentos que se han citado a favor de un considerable influjo latino sobre la lengua del *Libro conplido* no son válidos: *accidia* es un error que se debe a uno de los primeros copistas, *insipido* y *latrina* son latinismos integrados morfológicamente en el léxico castellano del siglo XIII, aunque dos notas interlineares muestran que la comprensión semántica no fue todavía general. Por eso se explican por *sin sabor* y *camara priuada* (Hilty 2011b: 112-113, 115).

pulcritud, por un/os copista/s expertos. (Fernández Fernández 2013: 115-116)

No puede haber duda de que el códice se haya realizado en el ámbito del *scriptorium* de Alfonso X. Sin embargo, para Laura Fernández no es seguro que haya sido realizado para la Cámara Regia porque “a pesar de la riqueza del material escritorio y de la cuidada copia del ejemplar, es un manuscrito de factura más pobre en relación con otros libros del escritorio regio que sí fueron realizados para uso y disfrute del rey” (Fernández Fernández 2013: 116). Por eso la autora no excluye la posibilidad de que el manuscrito haya sido destinado a la biblioteca de uno de los centros de estudio creados por Alfonso el Sabio, por ejemplo el *Estudio* de Sevilla. Si el códice no hubiera sido destinado a la Cámara Regia se podrían quizá explicar mejor los descuidos de los amanuenses que provocaron tantas notas aditivas (Fernández Fernández 2013: 120). No puedo hacer mía esta hipótesis. El manuscrito del *Libro conplido* puede parecer más pobre que los grandes códices con ilustraciones. Pero, a mi modo de ver, esto se debe al contenido. Contiene un manual de astrología y no el resultado de observaciones astronómicas o la descripción de piedras. En cuanto a las notas aditivas, basta la explicación ya propuesta arriba, apoyada por el diferente número de tales notas en las cinco partes: de vez en cuando los copistas estaban en las nubes (el de la Parte Cuarta más que los demás) y tenían que corregir luego sus descuidos.

Queda un problema que a los ojos de Laura Fernández habría de estudiarse en relación con la puesta en limpio de nuestro texto en el códice conservado: el influjo del latín. De él habla en el párrafo siguiente:

Bien es cierto, en el momento en el que se llevó a cabo la versión definitiva que se puso en limpio en el manuscrito castellano conservado es probable que ya se hubieran realizado las traducciones latinas del texto, que podrían haber servido de apoyo para la versión castellana final como elementos de ayuda para el enrevesado lenguaje de Abenragel que debió suponer un duro escollo desde el principio, lo que podría explicar la aparición esporádica de términos latinos; o bien, el uso de otras obras latinas traducidas en el escritorio regio o de períodos anteriores, que facilitarían la redacción e interpretación del escrito (Fernández Fernández 2013: 115).

Siento no poder estar de acuerdo con Laura Fernández en lo que expresan estas frases. He aquí las razones:

- Todos los investigadores que han cotejado pasajes del manuscrito 3065 con el texto árabe confirman que la traducción es literal. La literalidad, sin embargo, no ha dejado huellas del “enrevesado lenguaje de Abenragel”, gracias al trabajo de los colaboradores de Yēhudá b.Mošé, que crearon un texto castellano comprensible, si bien con las influencias del árabe que mencionamos arriba.
- En mi contribución a un homenaje para Gerd Wotjak he comparado dos párrafos del texto castellano con los correspondientes de las dos traducciones latinas. No hay ningún indicio para suponer que éstas hayan contribuido a una corrección definitiva del texto castellano antes de ponerse en limpio (Hilty 2007).
- La versión judeo-portuguesa es una traducción literal, palabra por palabra, de la versión castellana contenida en el manuscrito 3065. De ninguna manera su modelo castellano podía ser el códice 3065. Tenía que ser un manuscrito castellano, prácticamente idéntico al modelo del manuscrito 3065, que a principios del siglo XV se encontraba en Portugal.
- En cuanto a la “aparición esporádica de términos latinos” hay que hacer distinciones. Por un lado, es cierto que en el siglo XIII existían ya numerosos latinismos incorporados al léxico castellano y tampoco puede sorprender que en nuestro texto aparezcan algunos términos técnicos de la astrología/astronomía en forma latina, por ejemplo *pars fortune*, *pars celati*, etc. Por otro lado, están los latinismos mencionados arriba, una frase entera y cinco rúbricas. Para estos latinismos no se encontrará fácilmente una explicación. En el equipo que tradujo el *Libro conplido* al castellano, con seguridad había al menos un colaborador que dominaba perfectamente el latín, que tenía también buenos conocimientos de astrología/astronomía y que era capaz de formular una definición en latín. Pero ¿por qué lo hizo? El caso de las rúbricas es aun más complejo, porque al lado de la versión latina está la versión castellana. Ya que la versión judeo-portuguesa traduce palabra por palabra el texto castellano, éste no habrá sido añadido sólo durante la ejecución del códice 3065. Por eso no creo que

la particularidad de las rúbricas bilingües pueda explicarse por el proceso de pasar a limpio el texto definitivo.

En el citado párrafo, Laura Fernández alude también al problema de la fecha de la ejecución del códice 3065, diciendo que ya se habían llevado a cabo las dos traducciones latinas cuando se puso en limpio el manuscrito 3065. Con respecto a la traducción de Aegidius de Thebaldis y Petrus de Regio esto significaría que el códice se realizó después de 1271-1273. Sin embargo, si no se acepta un influjo de la traducción de los dos italianos sobre la versión definitiva del códice 3065, este *terminus post quem* desaparece. ¿Qué elementos quedan entonces para fechar la ejecución del códice 3065? Conozco sólo un indicio.

El manuscrito 3065 se parece mucho al manuscrito 9294 de la Biblioteca Nacional Española que contiene el *Libro de las cruces*, otra obra astrológica/astronómica traducida del árabe por Yēhudá ben Mošé por orden de Alfonso el Sabio. El colofón de la traducción indica el día en el que fue terminado el trabajo: el 26 de febrero de 1259 (Hilty 1955: 15). Los dos manuscritos se parecen tanto que se habla de “manuscritos gemelos”. Se puede suponer que ambos fueron realizados en la misma época, en el mismo escritorio y, a lo mejor, en parte por lo menos, por los mismos amanuenses. Ahora bien, para el manuscrito del *Libro de las cruces* existe un claro *terminus post quem* en el mes de febrero de 1259. Naturalmente no sabemos cuándo se puso en limpio el texto después de haber sido traducido. Pero, aun así, el *Libro de las cruces* nos proporciona un *terminus post quem* aproximado para la ejecución del códice del *Libro complido*. Teniendo en cuenta los demás códices elaborados en el *scriptorium regio* me parece probable que la elaboración del códice 3065 tuvo que tener lugar durante la primera mitad de la década de 1260-1270.

BIBLIOGRAFÍA

- Díaz-Fajardo, Montse: «El capítulo sobre el *Tasyīr* en *al-Bāri'* de Ibn abī-Riḡāl y su traducción alfonsí», *Al-Qantara*, 32 (2011), pp. 333-368.
- Fernández Fernández, Laura: *Arte y ciencia en el scriptorium de Alfonso X el Sabio*. El Puerto de Santa María: Cátedra de Alfonso X el Sabio, 2013.
- Galmés de Fuentes, Álvaro: *Influencias sintácticas y estilísticas del árabe en la prosa medieval castellana*. Madrid: Gredos, 1996, 2ª ed.

- Hilty, Gerold: *Aly Aben Ragel*, El libro conplido en los iudizios de las estrellas. Traducción hecha en la Corte de Alfonso el Sabio, introducción y edición de Gerold Hilty. Madrid: Real Academia Española, 1954.
- «El libro conplido en los iudizios de las estrellas», *Al-Andalus*, 20 (1955), pp. 1-74 y 494.
- «Zur judenportugiesischen Übersetzung des *Libro conplido*», *Vox Romanica*, 16 (1957-1958), pp. 297-325 (I), 17, pp. 129-157 (II), 17, pp. 220-259 (III).
- «Reseña de: Bartomeu de Tresbéns, *Tractat d'Astrologia*. Text, introducció i glossari de Joan Vernet i David Romano, 2 vols. Barcelona 1957/58», *Vox Romanica*, 19 (1960), pp. 390-398.
- «A versão portuguesa do Livro cunprido», *BIBLOS*, 58 (1982), pp. 207-267.
- «Los orígenes de la prosa literaria castellana y el *emendador* de Alfonso el Sabio (Notas a un artículo de Álvaro Galmés de Fuentes)», *Vox Romanica*, 43 (1984), pp. 168-171.
- «"Quieta non movere" (Notas a un artículo de Álvaro Galmés de Fuentes)», *Revista de Filología Española*, 64 (1984), pp. 299-302.
- «Das achte Buch des *Libro conplido*. Spanische Grundlage und portugiesische Übersetzung», en: Kremer, Dieter (ed.): *Homenagem a Joseph M. Piel por ocasião do seu 85º aniversário*. Tübingen: Niemeyer, 1988, pp. 251-270.
- «El prólogo del *Libro conplido* y su interpretación. Un episodio en la historia de la investigación alfonsí», en: Baum, Richard (et al., eds.): *Lingua et Traditio. Geschichte der Sprachwissenschaft und der neueren Philologien. Festschrift für Hans Helmut Christmann zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Narr, 1994, pp. 3-14.
- «España y los españoles. La España de Alfonso X el Sabio: Crisol de tradiciones occidentales y orientales», en: Rodríguez de las Heras, Antonio (et al., eds.): *Sobre la Realidad de España*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid/Boletín Oficial del Estado, 1994, pp. 209-220.
- «El arabismo *alfaquim*», en: *Estudis de lingüística i filologia oferts a Antoni M. Badia i Margarit*. Barcelona/Abadia de Montserrat: 1995, vol. I, pp. 359-377.
- «La parte Quinta del *Libro conplido* y la transmisión de obras alfonsíes», en: Staib, Bruno (ed.): *Linguistica romanica et indiana. Festschrift für Wolf Dietrich zum 60. Geburtstag*. Tübingen: Narr, 2000, pp. 131-147.
- «El plurilingüismo en la corte de Alfonso el Sabio», en: Echenique Elisondo, María Teresa/ Sánchez Méndez, Juan (eds.): *Actas del V*

- Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española. Madrid: Gredos, 2002a, vol. I, pp. 207-220.
- «Libro conplido en los iudizios de las estrellas», en: Alvar, Carlos/ Lucía Megías, José Manuel (eds.): *Diccionario filológico de la literatura medieval española. Textos y transmisión*. Madrid: Castalia, 2002b, pp. 30-33.
 - «Mehrsprachigkeit und Übersetzungstätigkeit», en: Mondada, Lorenza/ Pekarek Doehler, Simona (eds.): *Plurilinguisme, Mehrsprachigkeit, Plurilingualism. Enjeux identitaire, socio-culturels et éducatifs. Festschrift für Georges Lüdi*. Tübingen/ Basel: Francke, 2003, pp. 295-297.
 - «Cinco notas ibero-románicas relacionadas con el *Libro conplido*», *Vox Romanica*, 62 (2003), pp. 182-193.
 - «Nuevas notas ibero-románicas», *Vox Romanica*, 63 (2004), pp. 190-199.
 - «Una nueva edición alfonsí: las partes sexta a octava del *Libro conplido*», en: Alemany Ferrer, Rafael (et al., eds.): *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Alacant, 16-20 setembre de 2003)*. Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Symposia Philologica, 2005a, pp. 895-903.
 - *Aly Aben Ragel, El Libro Conplido en los Iudizios de las Estrellas. Partes 6 a 8. Traducción hecha en la corte de Alfonso el Sabio*, introducción y edición de Gerold Hilty. Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2005b.
 - «Los arabismos del *Libro conplido*», en: Agudé, Jordi (et al., eds.): *Sacrum Arabo-Semiticum. Homenaje al profesor Federico Corriente en su 65 aniversario*. Zaragoza: Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo, 2005c, pp. 181-194.
 - «Le judéo-portugais – une langue marginalisée?» (avec la collaboration de Colette Sirat), en: Clerici, Anina/ Mendes, Marilia (eds.): *De márgenes y silencios. Homenaje a Martin Lienhard/ De margens e silêncios. Homenagem a Martin Lienhard*. Madrid/Frankfurt a.M.: Verduert, 2006, pp. 99-116.
 - «Vier Versionen des *Libro conplido* und das Bedürfnis nach Übersetzung», en: Emsel, Martina/ Cuartero Ojal, Juan (eds.): *Brücken. Übersetzen und Interkulturelle Kommunikation. Festschrift für Gerd Wotjak zum 65. Geburtstag*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2007, vol. 2, pp. 171-181.
 - «Une version française du *Libro conplido*», en: Nüesch, Hans-Rudolf (ed.): *Galloromanica et Romanica. Mélanges de linguistique offerts à Jakob Wüest*. Tübingen/Basel: Francke, 2009, pp. 97-103.

- «¿Existió una tercera versión latina del *Libro conplido*?», *Revista de Literatura Medieval*, 23 (2011a), pp. 287-296.
 - «El emendador de la traducción del *Libro conplido*», en: Burdy, Philipp (et al., eds.): *Scripta manent. Festschrift für Heinz Jürgen Wolf*. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2011b, pp. 107-122.
 - «Huellas de la versión castellana del *Libro conplido* en la Italia del siglo XVII», en: Overbeck, Anja (et al., eds.): *Lexikon, Varietät, Philologie. Romanistische Studien Günter Holtus zum 65. Geburtstag*. Berlin/ Boston: De Gruyter, 2011c, pp. 679-686.
 - «El *Libro conplido* en Cataluña» (en prensa).
- Oliver Pérez, Dolores: «Los arabismos del *Libro conplido* y otras huellas árabes», *Anuario de Lingüística*, 21-22 (2005-2006), pp. 67-118.

El «Viaje a Chiapas» de Sergio Pitol. Un testimonio literario del levantamiento zapatista

José L. Nogales-Baena

Universidad de Sevilla

Los mexicanos habíamos vivido esos últimos años un delirio monumental. Se nos decía y repetía sin cesar que teníamos puesto un pie en el umbral del primer mundo y lo que mis ojos capturaron fueron vertederos lamentables del decimotercer mundo. En eso se habían convertido quienes comparten nuestro yo.¹

1. INTRODUCCIÓN

La obra del mexicano Sergio Pitol se caracteriza por una constante apertura hacia lo universal, fruto en gran medida de su experiencia vital. Con la excepción de muy pocos y breves periodos, el escritor vivió fuera de México casi treinta años, desde 1961 hasta 1988. Las ciudades donde habitó, la labor de traductor de varias lenguas, una multitud de viajes y una lectura ecuménica han nutrido largamente su trabajo. Así, el tema del viaje o el viajero han devenido un *leitmotiv* frecuentísimo en sus escritos, muchas de las narraciones de sus novelas y relatos cortos acontecen en el extranjero y sus ensayos literarios versan, por lo general, sobre autores ingleses, rusos, italianos o polacos. Aunque México ha sido una constante en su obra, rara vez se ha centrado por extenso en los temas del país.

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 27 (primavera 2016): 25-41.

¹ Pitol, Sergio: «Historia de unos premios», *Letras libres*, II, 14 (febrero 2000), p. 34.

El último capítulo de *El arte de la fuga* (1996) es, por tanto, una excepción en el grueso de su producción artística. En él se recoge, bajo el título de «Viaje a Chiapas», el testimonio personal del autor sobre el levantamiento zapatista de 1994². El libro, híbrido de géneros literarios donde la crónica, el relato de viajes, lo ensayístico y lo autobiográfico se dan la mano, concluye así con una reflexión crítica sobre México, el racismo, la situación de los indígenas y la política nacional.

Creemos que el lugar de excepción que ocupa este texto breve en el conjunto de la obra pitoliana ha sido poco señalado hasta ahora. En líneas generales la narrativa de Sergio Pitol ha rehuido siempre de lo político y lo social, tal vez por la convicción del autor de que “jamás la literatura se ha sentido a gusto en medio de estrecheces dogmáticas” (p. 159). Sin embargo, en el «Viaje a Chiapas» se conjugan las técnicas propias de su taller literario con su posición ideológica. Es, al mismo tiempo, una crónica en clave autobiográfica del levantamiento y una invectiva contra el Gobierno del Partido Revolucionario Institucional [PRI], determinadas clases sociales mexicanas y ciertas formas anquilosadas de pensamiento. Pitol narra en esta ocasión un viaje por su propio país, mas la experiencia de una vida le sirve para observarlo todo con el asombro y la fascinación de un extranjero. En tanto que los hechos le mueven a la indagación personal y a la crítica feroz, el viaje a Chiapas culmina con un doble proceso de revelación y desmitificación, la toma de conciencia de la realidad chiapaneca y, por extensión, mexicana.

El propósito de este trabajo es, por tanto, ahondar en las ideas recién apuntadas. Para ello, resumiremos en primer lugar los acontecimientos más relevantes del levantamiento zapatista, contexto de producción parcial de *El arte de la fuga*; después, señalaremos otros textos ensayísticos y autobiográficos donde Pitol ha hecho explícita su posición ideológica y, por último, comentaremos los aspectos más relevantes del «Viaje a Chiapas».

² Así lo ha definido él mismo: “un testimonio de los acontecimientos de la sublevación de los zapatistas en Chiapas” (Pitol, Sergio: *Obras reunidas IV: Escritos autobiográficos*. México D. F.: FCE, 2006, p. 11). En adelante, las referencias entre paréntesis corresponden siempre a esta edición (última versión revisada por el autor), la cual contiene algunas variantes mínimas con respecto al texto de 1996, pero que no alteran en nada su significado esencial. Nótese, empero, que en las *Obras reunidas* Pitol sustituye los nombres que daban título a cada una de las secciones del libro («Memoria», «Escritura», «Lecturas» y «Final») por capítulos numerados. Así, el «Final», que contiene exclusivamente el «Viaje a Chiapas», pasa a ser el «Capítulo 4». Estas variantes no aparecen en la *Trilogía de la memoria* (2007), que reedita en un solo volumen las ediciones anteriores de *El arte de la fuga*, *El viaje* (2000) y *El mago de Viena* (2005).

2. EL CONFLICTO DE CHIAPAS Y EL ARTE DE LA FUGA

El 1 de enero de 1994 se produjo en Chiapas el alzamiento revolucionario del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). La fecha no fue escogida al azar: aquel día entraba en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) firmado por México, EE. UU. y Canadá³. El levantamiento, que llevaba diez años forjándose en secreto, sorprendió a toda la sociedad mexicana⁴. En un comunicado hecho público ese mismo día, los sublevados declaraban la guerra al Ejército Mexicano y al Gobierno del entonces presidente y primer representante del PRI, Carlos Salinas de Gortari. La decisión se presentaba bajo el lema de “Hoy decimos ¡Basta!” y como una “medida última pero justa”, acuciados, en sus propias palabras, por “una dictadura de más de 70 años” y “una guerra genocida no declarada contra nuestros pueblos”. Sus demandas básicas eran: “trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz”⁵.

Los choques violentos entre el ejército federal y los insurgentes causaron decenas de muertos en los primeros días de enero. Además, la figura del anónimo y enmascarado Subcomandante Insurgente Marcos fue aumentando su presencia entre los medios de difusión y, pronto, destacaría como el líder indiscutible del movimiento. La emotividad que presentaban sus comunicados, las críticas que hacían al gobierno y la equidad que los lectores encontraban en sus demandas, conmovieron a gran parte de la sociedad mexicana, incluidos los intelectuales. Así, pronto se abrió un debate público en torno a la lici-

³ Aparte de ésta, que parece haber sido la razón principal por la que se produjo el alzamiento en esa fecha concreta, otra serie de acontecimientos inmediatamente anteriores aceleraron la sublevación: el aumento de la represión institucional, la falta de nitidez y muy probable fraude electoral de las últimas elecciones, la bajada de precios del café y el ganado bovino (productos claves para la economía chiapaneca), la reforma en 1992 del artículo 27 de la Constitución y la celebración, ese mismo año, del V Centenario del «Encuentro de los dos mundos». Véase Soriano González, María Luisa: «La Revolución Zapatista de Chiapas. Guerra, paz y conflicto (desde la perspectiva de sus protagonistas)», *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 7 (2012), p. 400. Para una cronología detallada de los eventos fundamentales en torno al alzamiento entre 1994 y 1998, véase: López, Mariola/ Pavón, David: *Zapatismo y Contrazapatismo: Cronología de un enfrentamiento*. Buenos Aires: Turalia, 1998.

⁴ Más tarde, el Gobierno revelaría haber tenido noticia de ciertos movimientos sospechosos en la provincia, pero se defendería alegando que, debido a la inestabilidad en la región, había creído más conveniente no intervenir.

⁵ EZLN: *Documentos y comunicados 1: 1º de enero / 8 de agosto de 1994*. México D. F.: Era, 1994, pp. 33-35.

tud del levantamiento, sus peticiones, la respuesta del gobierno y todo lo relativo a Chiapas y los indígenas en México⁶.

El 12 de enero el presidente declaró el alto el fuego unilateral del Ejército Mexicano. El 20 de febrero se iniciaron los diálogos de paz en la Catedral de San Cristóbal de las Casas. Todo ello culminaría, con muchos altibajos, en los Acuerdos de San Andrés, firmados el 16 de febrero de 1996, donde el Gobierno se comprometió a satisfacer las demandas del EZLN. Sin embargo, a partir de entonces la situación se estancó, pues el Gobierno nunca cumplió por entero lo pactado. A día de hoy siguen sin resolverse convincentemente las injusticias señaladas por los insurgentes, y las reivindicaciones continúan.

El conflicto se ha convertido en el acontecimiento más importante de finales del siglo XX en México y, debido a su carácter mediático, ha sido también muy relevante en el ámbito internacional⁷. De ahí que la muy variada bibliografía sobre el tema no haya parado de crecer: libros de historia, política, antropología, sociología, crónicas, ensayos, ficción, etc. De hecho, hacia 1996, cuando Pitol publica *El arte de la Fuga*, ya se había constituido un corpus textual de ensayos, crónicas y testimonios más o menos elaborados literariamente sobre el levantamiento zapatista. Sirvan de ejemplo las crónicas de los escritores Carlos Monsiváis⁸, Elena Poniatowska⁹ y Juan Villoro¹⁰; el libro del poeta chiapaneco Efraín Bartolomé, *Ocosingo: Diario de guerra y algunas voces*¹¹; o el ensayo de Carlos Fuentes, «El 94: Diario de un año peligroso»¹².

⁶ Jorge Volpi ha dado buena cuenta de ese debate en su libro *La guerra y las palabras: Una historia del alzamiento zapatista de 1994* (Barcelona: Seix Barral, 2004), publicado en México (Ediciones Era) el mismo año con un subtítulo diferente: *Una historia intelectual de 1994*.

⁷ Para el carácter mediático del levantamiento zapatista véase, muy recientemente: Soriano González, María Luisa: «Espacios y valores mediáticos en la revolución zapatista de Chiapas», *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 48 (2014), pp. 277-297.

⁸ «Crónica de una convención (que no lo fue tanto) y de un acontecimiento muy significativo» [*Proceso*, 15 de agosto de 1994], en: EZLN (1994), *op. cit.*, pp. 313-323.

⁹ «La CND: De naves mayores a menores» [*La Jornada*, 19 de agosto de 1994], en: EZLN (1994), *op. cit.*, pp. 324-328.

¹⁰ «Los convidados de agosto» y «El guerrero inexistente», en: *Los once de la tribu*. México D. F.: Aguilar, 1995, pp. 259-277, 279-284.

¹¹ *Ocosingo: Diario de guerra y algunas voces*. México D. F., Delegación Benito Juárez: Joaquín Mortiz, 1995.

¹² En: Fuentes, Carlos: *Nuevo tiempo mexicano*. México D. F.: Aguilar, 1994, pp. 115-176. Este 'diario', publicado en noviembre de 1994, unifica varios textos aparecidos con anterioridad en la prensa, y concluye con una última entrega editada por separado tres meses más tarde: *Feliz Año Nuevo: Última entrega del*

En fin, a la luz de estos acontecimientos, y con tales precedentes, se forjó también *El arte de la fuga* (1996), libro que, según el autor, nació de todo lo que se movió en él durante los primeros días del levantamiento¹³. Más aún, el «Viaje a Chiapas» puede considerarse una réplica a aquellas preguntas para las que Pitol no tenía respuestas en 1994. El escritor, que el 24 de enero de ese año recibió oficialmente el Premio Nacional de Lingüística y Literatura 1993, se negó en la ceremonia de entrega a pronunciar un discurso que debía representar a todos los premiados en las diferentes categorías, rompiendo así una larga tradición¹⁴. Una semana más tarde, no obstante, cargó contra el gobierno en una entrevista de prensa, pero se guardó de emitir juicios absolutos sobre el alzamiento y los zapatistas porque no se consideraba apto para ello: “Algunos escritores han hecho declaraciones como si entendieran perfectamente la situación. No es mi caso, lo que sí me parece claro en todo este asunto es que hemos vivido bajo una carencia de gobierno impresionante”¹⁵.

Por otra parte, las razones que dio para renunciar al discurso en la ceremonia de entrega variaron de 1994 al año 2000. A una semana de la celebración, explicó: «Yo no quise hablar desde un principio, desde diciembre se decidió que hablara Salmerón Castro», y “siempre me siento muy inseguro para hablar en público sobre un tema político, un tema social”¹⁶. Sin embargo, en «Historia de unos premios» (2000), texto que ilumina el proceso creativo de *El arte de la fuga* y «El viaje a Chiapas» al recontar la experiencia vivida tras el levantamiento zapatista, indicaba: “Me excusé. Hubiera hablado sólo si fuera a título personal, pero leer un discurso que debía representar a todos los premia-

diario «El año que vivimos en peligro» incluido en el libro *Nuevo Tiempo Mexicano*. México D.F.: Aguilar, 1995.

¹³ “Y comencé a escribir *El arte de la fuga*, libro que apenas roza la cuestión de Chiapas, pero que nace de todo lo que se movió en mí durante esos días, transformado por la literatura en un peregrinaje hacia el centro de mí mismo, a mi infancia, a mis raíces”. Pitol (2000), *op. cit.*, p. 34.

¹⁴ El Premio Nacional de Ciencias y Artes de México incluye, además de la categoría de Lingüística y Literatura, las siguientes: Bellas Artes; Historia, Ciencias Sociales y Filosofía; Ciencias Físico-Matemáticas y Naturales; Tecnología y Diseño; Artes y Tradiciones Populares.

¹⁵ Terrazas, Ana Cecilia: «Sergio Pitol, primer escritor que renuncia a hablar en los premios nacionales: el gobierno desoyó advertencias pastorales sobre la miseria chiapaneca», *Proceso* [México D. F.], 900 (31 de enero de 1994), p. 69.

¹⁶ *Ibid.*, p. 69.

dos me parecía irresponsable, y abusivo con quienes podían tener puntos de vista muy diferentes a los míos¹⁷.

El entorno en el que se fragua la obra, por tanto, promueve la conciencia política en *El arte de la fuga*, pero también lo hace, no hay que olvidarlo, el tono autobiográfico del libro, que sirve a Pitol para permitirse una mayor libertad de opinión política e ideológica. Aquellos temas que no han entrado en su narrativa o ensayística, sí lo han hecho en sus posteriormente denominados *Escritos autobiográficos*, subtítulo del volumen *Obras reunidas IV* (2006), que incluye, revisados, los libros *Sergio Pitol* (1967, intitulado ahora *Autobiografía precoz*), *El arte de la fuga* y *El viaje* (2000). De ahí que sólo remontándonos a su primer escrito autobiográfico encontremos opiniones semejantes a las que se hallarán décadas más tarde en el siguiente.

En la autobiografía de 1967, un librito muy poco difundido y que no volvió a publicarse hasta la recopilación de 2006, Pitol da cuenta de sus inclinaciones políticas al narrar, por ejemplo, la polémica acaecida en torno a una efímera publicación que dirigió en 1955, cuando contaba veintidós años, *Cauce*, de la que sólo aparecieron dos números¹⁸. Esta revista gozaba del espíritu crítico y cosmopolita propio de su generación, pero nació, paradójicamente, en oposición a la *Revista mexicana de literatura*, creada unos meses antes por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo. Al parecer, ni a Pitol ni al grupo de jóvenes estudiantes de Filosofía y Letras con quienes inició el nuevo proyecto les gustó la falta de compromiso social de sus conciudadanos. *Cauce* tuvo, de hecho, una clara inclinación política de izquierdas y defendió, en cuanto a la estética, el realismo socialista¹⁹.

¹⁷ Pitol (2000), *op. cit.*, p. 34. «Historia de unos premios» fue, por cierto, el discurso leído por Pitol en la ceremonia de entrega de otro premio, el Juan Rulfo.

¹⁸ Según Juan Antonio Rosado y Adolfo Castañón, la polémica fue una de las mayores en torno al nacionalismo cultural en la década de los cincuenta («Los años cincuenta: sus obras y ambientes literarios», en: Fernández Perera, Manuel (coord.): *La literatura mexicana del siglo XX*. México D. F.: FCE, 2008, p. 277). Sobre el episodio ha escrito también, recientemente: Mora Rivera, Juan Javier: «Apenas dos apuntes: la *Generación de medio siglo versus* la derecha en México», *Lepisma: Creación y crítica literaria*, 1 (enero-junio 2014), pp. 31-42. Los dos números publicados por la revista *Cauce* corresponden a los meses marzo-abril y mayo-junio.

¹⁹ En el «Editorial» del primer número —muy posiblemente escrito por Pitol, en su condición de director— se lee: “no es posible divagar por el espacio etéreo de la fantasía pura, sin nexos con la pura y dura realidad que envuelve y ahoga a los pueblos de Hispanoamérica. Por tanto, daremos cabida en nuestras páginas a la producción intelectual y artística de los jóvenes americanos que se empeñan en lograr un orden social más justo”, «Editorial», *Cauce: Revista bimestral de cultura*, I, 1 (marzo-abril 1955), p. 3.

La breve existencia de la revista se debió a la publicación en el segundo número de un texto de Maiakovski, un fragmento de *Mi descubrimiento de América* (1926), en el que el autor ruso narraba sus impresiones de un viaje por México. Escrito con desenfado, humor y mucha ironía, el fragmento fue inmediatamente malinterpretado por los sectores más conservadores, que tacharon la publicación de 'antimexicana' y la criticaron duramente a través de la prensa. A raíz de ello, las instituciones que publicaban la revista dejaron de hacerlo, la imprenta no quiso publicarles otro número y hubo problemas internos en la redacción. *Cauce* no volvió a aparecer. En 1967 Pitol hace autocrítica y reniega del activismo político en el arte, pero defiende el texto de Maiakovski y estigmatiza el nacionalismo radical: "Las impresiones de Maiakovski eran muy regocijadas, muy vivas y libres. La derecha ultranacionalista, que de plano no aguanta nada, puso el grito en el cielo. Las más recónditas fibras de la patriotería habían sido tocadas"²⁰. Casi cuarenta años después, en la reedición del año 2006, esta dura crítica es aún amplificadas: "Las más recónditas fibras de la patriotería y de la ignorancia habían sido tocadas" (énfasis mío, p. 30).

Este tipo de opiniones políticas se repetirá por extenso en *El arte de la fuga*, su segundo libro autobiográfico. La cuarta y última parte está dedicada exclusivamente al levantamiento, mas las tres primeras son mayormente un conglomerado de textos fechados a lo largo de toda una vida —si bien con predominio de los años noventa—. Uno de los hilos temáticos que conforma la trama discursiva, entrelazándose con otros, apareciendo y desapareciendo, es el de México. Así, encontramos, por ejemplo, en el texto que trata su relación con Monsiváis, el testimonio de cómo vivió la muerte de Rubén Jaramillo en 1962 (pp. 61-78); en «Viajar y vivir», una breve pero cruda descripción del país que tras 28 años se encuentra al regresar del extranjero, tan similar en su miseria al que conoció antes de marcharse (pp. 177-185); y en sus reflexiones sobre el *Ulises criollo*, una dura crítica a la faceta más reaccionaria de Vasconcelos y, por sinécdoque, a toda la intelectualidad reaccionaria mexicana (pp. 269-270). Mucho hay en estos ejemplos de indagación, búsqueda, encuentro y desencuentro, de mitificación y desmitificación posterior: el México del año 62, en el que Pitol planea establecerse permanentemente, se le revela una pesadilla; la ciudad a la que arriba tras tantos años, guarda aún imágenes de miseria de otro tiempo; el 'Maestro' Vasconcelos, al que tanto había admirado, resulta ser un retrógrado.

²⁰ Pitol, Sergio: *Sergio Pitol*. México D. F.: Empresas editoriales, 1967, p. 42.

Cada una de estas noticias supone un desvelamiento de la realidad mexicana, una reflexión sobre un aspecto de México que tras un periodo de tiempo y un acontecimiento singular se descubre ante el autor en su más pura ruindad. Un proceso similar sigue el «Viaje a Chiapas» que, con una estructura mucho más desarrollada, trata el levantamiento zapatista, el descubrimiento de la región chiapaneca y la desilusión de Pitol ante las crudas condiciones en las que se encuentra el país realmente.

3. EL «VIAJE A CHIAPAS»

En el «Viaje a Chiapas» Pitol reelabora literariamente su experiencia personal del levantamiento zapatista y los acontecimientos inmediatamente posteriores. Como en los capítulos precedentes de *El arte de la fuga*, se mantiene el tono autobiográfico y reflexivo, la inclusión de textos exógenos procedentes de otros medios²¹, y la voluntaria mezcla de géneros literarios que hacen tan difícil su clasificación. Sin embargo, puede afirmarse que predomina lo narrativo. Así, a diferencia de su más conocido compañero generacional, Carlos Fuentes, que prefirió un discurso fundamentalmente ensayístico para expresar sus ideas sobre el tema, Pitol confía en la fuerza expresiva de la narración. Convertido en personaje, narrador y comentarista, el autor fragmenta, selecciona y proyecta la realidad a través de su personal estilo literario.

El relato abarca desde el 1 de enero de 1994 hasta junio de 1996, aunque se detiene especialmente en las primeras cinco semanas. Dividido en tres partes, cada una con título propio, la primera de ellas se ocupa, en forma de diario, de lo sucedido en el mes de enero; la segunda, del viaje a Chiapas que realizó a principios de febrero; y la tercera, de lo acontecido, en breve resumen, hasta mediados de 1996, cerrándose el capítulo con una reflexión final. La división tripartita da cuenta, por tanto, de la estructura del texto que, expresada en forma de esquema, podría disponerse así: *a)* presentación y problematización de los hechos; *b)* búsqueda de respuestas, hallazgos y nuevos enigmas; *c)* reflexión y análisis final a la luz de todo lo anterior.

²¹ Los principales textos externos incluidos son fragmentos de: una declaración de los jesuitas mexicanos sobre el conflicto (pp. 292-293); el famoso comunicado de Marcos del 18 de enero, «¿De qué nos van a perdonar?» (pp. 295-296); y una carta abierta de los intelectuales italianos que apoyaron la vía democrática abierta por el movimiento zapatista (p. 306).

El título de la primera sección es «Los primeros augurios», y recoge dieciséis entradas del diario del autor entre el 2 y el 27 de enero de 1994. La forma del diario había sido también usada por Efraín Bartolomé para dar cuenta de lo acaecido en Ocosingo durante los primeros doce días del levantamiento. De este modo, ambos autores llegaron a la misma solución formal para transmitir con verismo la singularidad e inmediatez de lo vivido, transportar al lector al lugar de los hechos y sumergirlos en la incertidumbre y la tensión creciente de aquellos días.

Pitol hace recuento en su diario de las noticias más trascendentes que va conociendo sobre el levantamiento y, simultáneamente, utiliza las anécdotas y detalles personales para referir cómo reacciona ante ellas la sociedad mexicana. Además, en las entradas queda también recogido su sentir de los hechos. A la incredulidad inicial siguen la sorpresa, el miedo, las críticas al gobierno y muchas preguntas sin respuesta que impulsan la narración: “¿cómo fue adiestrada militarmente toda esa gente?” (p. 290), “¿cómo el gobierno no se enteró de que ocurría algo de semejante dimensión?” (p. 291), “¿quién alienta y sostiene la rebelión?” (p. 294), “¿quién, carajos, podrá ser el subcomandante enmascarado?” (p. 297).

Entrelazadas en el relato, van apareciendo las ideas principales defendidas por el autor. En primer lugar, la irónica contradicción existente entre la entrada en vigor del TLCAN y las condiciones sociales en que se encontraba gran parte del país, pues, como ilustra la narración, el tratado suponía para muchos el ingreso de México en el Primer Mundo, aunque, paradójicamente, no para todos:

Era la comida de Año Nuevo; había entusiasmo entre parte de la concurrencia por la entrada en Vigor del Tratado de Libre Comercio. En poco tiempo seríamos como los Estados Unidos y Canadá. Bueno, no el país, éste todavía tendría que esperar un poco, aclararon; pero a todos los presentes nos iría de perlas. (p. 289)

Por otra parte, se insiste en la extrema desigualdad social, que, en opinión de Pitól, era motivo más que suficiente para posibles alzamientos: “Me parece que en estos momentos cualquiera que se lo propusiera podría lograr levantamientos en distintos lugares del país porque la miseria es extrema y la gente en el campo está desesperada” (pp. 289-290).

De este modo, Pitól, como muchos otros y por contradictorio que le resulte, encontrará al menos un primer punto positivo en el levantamiento: el de haber puesto de manifiesto el estado real

de la nación, visualizando las pésimas condiciones en que se encontraban las comunidades indígenas y destruyendo, por ende, el discurso oficial del gobierno²². En la entrada del 11 de enero, escribe: “El estallido revolucionario en Chiapas no deja de alegrarme ya que pone al desnudo la mentira oficial que a mí, como a muchos más, nos tenía atosigados. Pero esa alegría cede al momento de pensar en las víctimas que sucumbirán” (p. 291). Luego, en la segunda parte, da a entender que se trata, además, de un sentimiento común que se va extendiendo por los distintos sectores de la población: “La mayoría aseguraba que el levantamiento había sido necesario para que el mundo conociera el clima de horror que había vivido Chiapas durante su historia, sobre todo —y en eso ponían especial énfasis— en los quince últimos años” (p. 300).

Junto a lo anterior, se van repitiendo y ampliando en el texto, con variaciones, las críticas directas al gobierno y al presidente. Estas críticas alcanzan su cota más alta al final del capítulo, y van desde la mera afirmación de una cruda realidad hasta los duros y ásperos ataques que rozan, por momentos, la sátira y lo caricaturesco:

Mi odio, mi desprecio a toda esa chusma engreída que constantemente se vanagloria de los llamados triunfos macroeconómicos se ha vuelto más intenso y también más radical. [...] Por la televisión conocimos hoy una nueva imagen de Salinas. No parece ser ya el Presidente del siglo sino un hombre diminuto, de mirada huidiza, de presencia derrotada: el hombre que durante cinco años ha engañado a la nación y se engañó a sí mismo creyendo que era César, se ve obligado a enfrentarse, por obra y gracia de una indiada miserable cuya existencia negaba, a un espejo que le devuelve sus verdaderas dimensiones. (pp. 291-292)

²² Jorge Volpi lo ha descrito en los siguientes términos: “La repentina aparición de los indígenas en una sociedad que se preciaba de integrarse al Primer Mundo tocó las fibras más sensibles del discurso de la modernidad occidental. Las lacerantes imágenes de Chiapas mostraban las profundas contradicciones de nuestra civilización y volvían a darle argumentos a sus antagonistas”. Volpi (2004), *op. cit.*, p. 160. Véase también al respecto la carta abierta de Carlos Fuentes al Subcomandante Marcos del 5 de julio de 1994, donde opinó positivamente sobre algunos aspectos del movimiento zapatista y les agradeció que le hubieran hecho ver la realidad nacional desde una nueva perspectiva: “Ustedes han completado nuestra modernidad. [...] Ustedes me han hecho ver que hay dos realidades chiapanecas y, por extensión, nacionales”. Fuentes (1994), *op. cit.*, pp. 172-173.

Planteadas, pues, las ideas principales, es en la segunda parte, «Agua del mismo río», donde se narra *stricto sensu* el viaje del que da cuenta el título del capítulo. La motivación principal son las preguntas formuladas con anterioridad. A finales de enero, Pitol decide visitar el lugar de los hechos para averiguar por sí mismo lo que está sucediendo en Chiapas. El viaje se convierte, por tanto, en una búsqueda de sentido, en una indagación²³.

Pero la actitud de Pitol no es exclusiva. Como él, otros muchos se interesaron entonces por desentrañar la realidad chiapaneca y, cuando fue posible, también viajaron a la región. En un comunicado del 27 de enero, el Departamento de Prensa y Propaganda del EZLN ironizaba, precisamente, con dicha cuestión:

Ahora que Chiapas nos reventó en la conciencia nacional, muchos y muy variados autores desempolvan su pequeño *Larousse ilustrado*, su *México desconocido*, sus diskets de datos desconocidos del Inegi [Instituto Nacional de Estadística y Geografía] o el Fonapo [Fondo Nacional de Población] o hasta los textos clásicos que vienen de Bartolomé de las Casas. Con el afán de aportar a esta sed de conocimientos sobre la situación chiapaneca, les mandamos un escrito que nuestro compañero Sc. I. Marcos realizó a mediados de 1992.²⁴

A lo que sigue uno de los primeros textos que Marcos publicó firmados, la recreación, con renovado sarcasmo y a lo largo de varias páginas, de un hipotético viaje a la región de Chiapas, al cabo del cual el propio subcomandante se ofrece como guía:

Supongamos que habita usted en el norte, centro u occidente del país. Suponga que hace usted caso de la antigua frase de Sectur [Secretaría de Turismo] de «Conozca México primero». Suponga que decide conocer el sudeste de su país y suponga que del sudeste elige usted al estado de Chiapas. Suponga que toma usted por carretera... [etc.]²⁵

De modo que, al desplazarse a Chiapas, Pitol acepta la irónica invitación que Marcos, en aquel comunicado, le hacía a la sociedad mexicana para descubrir la región. Aún más, Pitol escribirá su crónica personal de ese descubrimiento, colaborando

²³ "Tenía muchos interrogantes sin respuesta", escribe Pitol, "tal vez asomarme a los sitios donde transcurría buena parte de la acción, conocer la opinión de los testigos de la toma de San Cristóbal, por ejemplo, podría darme algunas luces" (p. 299).

²⁴ EZLN (1994), *op. cit.*, p. 49.

²⁵ *Ibid.*, p. 50.

con el subcomandante en el proceso de visualización de la realidad chiapaneca.

El escritor viaja con una amiga, Paz Cervantes, quien sí conoce la zona y le orienta por ella. El punto de salida es Xalapa, desde donde parte el jueves 3 de febrero en avión a la ciudad de México. La mañana siguiente vuelan a Tuxtla Gutiérrez, capital de Chiapas, y desde allí, en un coche alquilado, conducen hasta San Cristóbal de las Casas, donde coinciden con Carlos Monsiváis y Alejandro Brito. El sábado 5, los cuatro juntos viajan a Ocosingo. Y el domingo 6, Pitol y Paz Cervantes, que concluirán su visita al día siguiente, visitan San Juan Chamula y Zinacantán. Son en total cuatro días en Chiapas²⁶.

La sección conforma una breve narración de viajes, de nuevo en primera persona, pero abandonada ya la forma del diario. Se escribe ahora *a posteriori*, los hechos están consumados y hay avances y retrocesos narrativos. Priman, además, las descripciones de lugares y las anécdotas del periplo, las cuales dan de nuevo veracidad y viveza al relato. El viaje fija la estructura y el tema de esta sección, resuelve las preguntas principales planteadas en la primera parte y da lugar a otras nuevas. Por último, como en la inmensa mayoría de los relatos de viajes, el objetivo último es tanto “conocer al otro y lo otro» como “conocerse a sí mismo”²⁷.

La puerta a la reflexión introspectiva se abre por mediación de una breve escapada ensayística, una reflexión sobre el libro de Tabucchi *Sostiene Pereira*, que Pitol lee el primer día de trayecto: “Fue la mejor preparación para iniciar el viaje, esa peregrinación que de alguna manera me proponía dirigir hacia el fondo de mí mismo” (p. 299)²⁸. El viaje fáctico se desdobra enseguida, por tanto, en otro íntimo y personal. Pitol dice vivir “el surgimiento de un nuevo Yo”, estableciendo así una relación de similitud entre el personaje ficticio de la novela italiana y su propia persona. Pereira, según indica, “pretende permanecer ajeno a la política, no meter sus manos en aguas turbias”, pero

²⁶ Hemos reconstruido la cronología a partir de las referencias en el texto. En él se indica que el viaje comienza el 3 de febrero (p. 299), que dura cuatro días (p. 300), que “una mañana” visitaron Ocosingo (p. 301) y que el penúltimo día, un domingo, fueron a San Juan Chamula y Zinacantán (p. 302).

²⁷ Spang, Kurt: «El relato de viaje como género», en: Peñate Rivero, Julio/Uzcanga Meinecke, Francisco (eds.): *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitol*. Madrid: Verbum, 2008, pp. 27-28.

²⁸ Cécile Quintana se ha ocupado en otro lugar de la común transposición en Pitol de la fórmula “leer igual a una forma de viajar” a “viajar igual a una forma de leer”. Véase: Quintana, Cécile: «El “yo viajado” de Sergio Pitol», en: *Voyages et fondations: Séminaire du CRICCAL, 2003-2006*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2006, pp. 69-78.

acaba convertido “en un activo enemigo del régimen salazarista” (p. 300). De igual manera, la experiencia en Chiapas reactivará la conciencia política del autor, que había renegado del activismo en el arte décadas atrás. Si en la ficción Pereira concluye por denunciar públicamente la barbarie del régimen, en la vida real Pitol escribirá el «Viaje a Chiapas», haciendo públicas sus críticas al mal gobierno, el racismo y la desigualdad social en el país²⁹.

En San Cristóbal, Pitol da cuenta del sentimiento de excitación general. Escucha a Camacho Solís y dialoga con otros miembros de la Comisión para la Paz y la Reconciliación en Chiapas³⁰; asiste a una misa del obispo Samuel Ruiz, famoso defensor de los indios, y conversa con reporteros, miembros de organizaciones no gubernamentales y los sacerdotes del lugar. Los relatos de estos últimos le impresionan especialmente, pues son ellos quienes dan cuenta de la presión que el gobierno, algunos periodistas y la clase alta de la región ejercen sobre los indígenas y la Iglesia de Chiapas, que ha tratado de protegerlos. Sin embargo, el autor apenas desarrolla el contenido de tales relatos. Calla y expresa los sentimientos que le suscitan, y ese misterio de lo no nombrado es más elocuente que si lo hubiese descrito.

Pitol selecciona y resume. Todo queda reducido a sus detalles fundamentales. En lugar de dar largas explicaciones, la descripción de unas cuantas imágenes retrata la situación. En la visita a Ocosingo, por ejemplo, el absurdo y lo injusto de los hechos queda reducido por el autor a los centenares de indios detenidos por los militares a un lado de la carretera, sin que existan motivos aparentes para ello y sin que se les permita, ni siquiera a los niños, sentarse.

Pero los dos episodios de mayor intensidad literaria son, sin duda alguna, los de la visita, el penúltimo día, a las iglesias de San Juan Chamula y Zinacantán. A través de ellos la acción narrativa llega a su clímax y las consecuencias últimas del viaje se hacen evidentes. En el primero Pitol describe un bautizo multitudinario en un escenario insólito. Olores pestilentes, niños y adultos vociferando, botellas de aguardiente que pasan de ma-

²⁹ El escritor veracruzano ha insistido en el efecto iluminador que tuvo para él este viaje en «Historia de unos premios». La transformación experimentada la asemeja allí a la de Chéjov tras visitar el penal de Sajalín en 1890: “Chéjov, al volver de la isla de Sajalín, uno de los penales más lóbregos del zarismo, declaró que dicho viaje había transformado su concepción de la vida, y que su literatura mostraría de algún modo esa transformación”. Pitol (2000), *op. cit.*, p. 33. Chéjov escribe sobre su experiencia en *La isla de Sajalín* (1895).

³⁰ Manuel Camacho Solís había sido nombrado encargado de tal comisión el 10 de enero de 1994.

no en mano..., el templo de San Juan Chamula es presentado como un lugar decrepito, caótico, inmundo pero hierático. Una atmósfera grotesca en la que Pitol observa, no obstante, lo sagrado:

Y por encima y al lado de esa muchedumbre de vivos macilentos y moribundos parlanchines se imponía lo sagrado. Alguna vez debió haberse orado de ese modo en las catacumbas romanas y en los templos construidos por la nueva fe en Antioquía y Trebisonda. [...] Y en San Juan Chamula, a nuestro lado, todo eso seguía vivo y era asombroso y terrible, luminoso y crepuscular. (p. 302)

En la segunda, la iglesia de Zinacantán, Pitol y Paz Cervantes asisten a un rito misterioso e inexplicable. En la quietud de un templo casi vacío, una joven pareja comienza a gritar, llorar, revolcarse por el suelo y correr en derredor mientras sus dos hijos pequeños observan la escena impasibles. El efecto de tal ceremonia en los viajeros es, sin embargo, catártico. Por fin, ante lo recóndito de tal espectáculo, Pitol se reconoce a sí mismo como un extranjero en tierras desconocidas: “Como antes en San Juan Chamula, tuve la sensación de moverme en una tierra incógnita, en una última Thule donde la razón se adelgazaba hasta lo indecible. Se me reveló la inmensidad de mis lagunas” (p. 303).

Se llega así al resultado final del viaje. Gracias a él, Pitol no sólo resuelve muchas de las incógnitas que se planteaba en su diario —comprende, por ejemplo, el clima real que se respira en la región, las injustas razones por las que los indios se han rebelado, el sentido del levantamiento, etc.—, sino que descubre una ‘otra’ realidad mexicana, chiapaneca, que convive con el discurso de la modernidad y el progreso expuesto por el gobierno y que, de hecho, lo contradice. Se trata de una realidad aprehendida a partes, “fragmentadamente”³¹, pero que le resulta sumamente instructiva en tanto que, a la larga, será a partir de ella que Pitol podrá reflexionar sobre el levantamiento zapatista y la situación en el país con mayor clarividencia.

Así pues, la tercera sección del «Viaje a Chiapas», titulada «De entonces a la fecha», es el resultado de dos años y medio de cavilación sobre el asunto. En ella se resume y analiza el desarrollo de los acontecimientos hasta junio de 1996: las conversa-

³¹ “Uno conoce algo siempre a saltos, fragmentadamente, tiene conciencia de los efectos, pero al no identificar las causas es como si no conociera nada” (p. 303).

ciones en la catedral, la Convención de Aguascalientes, el ‘desenmascaramiento’ de Marcos, los crímenes políticos, etc. Es, además, la sección que más se acerca al ensayo y donde el autor pone más de manifiesto su crítica a la mala gestión del gobierno, al racismo consuetudinario y a la deleznable situación de los indígenas. Es decir, después de dos años y medio, Pitol se posiciona y responde las preguntas sin respuesta de 1994. Mientras que, por una parte, el texto deviene una invectiva contra la política oficial; por otra, señala las virtudes del levantamiento (p. 305), afirma que el pensamiento de Marcos es fundamentalmente democrático (p. 306) y subraya el fortalecimiento de la sociedad civil mexicana como una de las “victorias discernibles en la acción zapatista” (p. 307).

4. CONCLUSIONES

En resumen, mezcla de géneros y de textos de diversa procedencia y época, el «Viaje a Chiapas» es, por una parte, una reflexión sobre el levantamiento zapatista, la política del PRI, la conciencia mexicana, el racismo, los indígenas y la región chiapaneca; mas, por otra, una pieza excepcional de *non-fiction* que hace uso de diferentes recursos y modalidades narrativas para potenciar el verismo y la emotividad del discurso. Los cambios de perspectiva, los distintos ritmos de la narración, el poder evocador de las imágenes y textos seleccionados, así como la capacidad de síntesis y el sabio manejo de la tensión narrativa, son sólo algunos de los procedimientos más destacados que permiten captar la compleja realidad mexicana del levantamiento zapatista. En último término, es gracias a estas técnicas literarias que el lector puede revivir la experiencia histórica y comprender los razonamientos del autor.

Con el «Viaje a Chiapas» Pitol se posiciona con respecto al conflicto, suma su voz crítica a la de otros escritores mexicanos e internacionales, y lega a los lectores venideros su vivencia personal de los acontecimientos convertida en experiencia literaria.

BIBLIOGRAFÍA

Bartolomé, Herman Efraín: *Ocosingo: Diario de guerra y algunas voces*. México D. F.: Joaquín Mortiz, 1995.

- Editorial: «Editorial», *Cauce: Revista bimestral de cultura*, I, 1 (marzo-abril 1955), pp. 3-4.
- EZLN: *Documentos y comunicados 1:1° de enero/ 8 de agosto de 1994*. México D. F.: Era, 1994.
- Fuentes, Carlos: *Nuevo tiempo mexicano*. México D. F.: Aguilar, 1994.
- *Feliz Año Nuevo: Última entrega del diario «El año que vivimos en peligro» incluido en el libro Nuevo Tiempo Mexicano*. México D.F.: Aguilar, 1995.
- López, Mariola/ Pavón, David: *Zapatismo y Contrazapatismo: Cronología de un enfrentamiento*. Buenos Aires: Turalia, 1998.
- Mora Rivera, Juan Javier: «Apenas dos apuntes: la Generación de medio siglo versus la derecha en México», *Lepisma: Creación y crítica literaria*, 1 (enero-junio 2014), pp. 31-42.
- Monsiváis, Carlos: «Crónica de una convención (que no lo fue tanto) y de un acontecimiento muy significativo» [*Proceso*, 15 de agosto de 1994], en: EZLN: *Documentos y comunicados 1:1° de enero/ 8 de agosto de 1994*. México D. F.: Era, 1994, pp. 313-323.
- Pitol, Sergio: *Sergio Pitól*. México D. F.: Empresas editoriales, 1967.
- «Historia de unos premios», *Letras libres*, II, 14 (febrero 2000), pp. 30-34.
- *Obras reunidas IV: Escritos autobiográficos*. México D. F.: FCE, 2006.
- Poniatowska, Elena: «La CND: De naves mayores a menores» [*La Jornada*, 19 de agosto de 1994], en: EZLN: *Documentos y comunicados 1:1° de enero/ 8 de agosto de 1994*. México D. F.: Era, 1994, pp. 324-328.
- Quintana, Cécile: «El “yo viajado” de Sergio Pitól», en: *Voyages et fondations: Séminaire du CRICCAL, 2003-2006*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2006, pp. 69-78.
- Rosado, Juan Antonio/ Castañón, Adolfo: «Los años cincuenta: sus obras y ambientes literarios», en: Fernández Perera, Manuel (coord.): *La literatura mexicana del siglo XX*. México D. F.: FCE, 2008, pp. 261-310.
- Soriano González, María Luisa: «La Revolución Zapatista de Chiapas. Guerra, paz y conflicto (desde la perspectiva de sus protagonistas)», *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 7 (2012), pp. 391-408.
- «Espacios y valores mediáticos en la revolución zapatista de Chiapas», *Anales de la Cátedra Francisco Suárez*, 48 (2014), pp. 277-297.
- Spang, Kurt: «El relato de viaje como género», en: Peñate Rivero, Julio/ Uzcanga Meinecke, Francisco (eds.): *El viaje en la literatura hispánica: de Juan Valera a Sergio Pitól*. Madrid: Verbum, 2008, pp. 15-29.

Terrazas, Ana Cecilia: «Sergio Pitol, primer escritor que renuncia a hablar en los premios nacionales: el gobierno desoyó advertencias pastorales sobre la miseria chiapaneca», *Proceso* [México D. F.], 900 (31 de enero de 1994), pp. 68-69.

Villoro, Juan: *Los once de la tribu*. México D. F.: Aguilar, 1995.

Volpi, Jorge: *La guerra y las palabras: Una historia del alzamiento zapatista de 1994*. Barcelona: Seix Barral, 2004.

La cabeza entre las manos.

La migraña en tres poetas mexicanos contemporáneos

Luis Vicente de Aguinaga

Universidad de Guadalajara

Al menos en dos momentos de su obra, en 1934 y en 1940, Xavier Villaurrutia comparó la poesía con la cirugía. Desde la primera ocasión, en el prólogo a *Eco*, libro de su amigo y admirador Elías Nandino, Villaurrutia destacó en ambos oficios, el del poeta y el del cirujano, una feliz convergencia de percepción, razón, intuición y destreza manual¹. Nandino, quien se dedicaba profesionalmente a la cirugía, sin duda encarnaba para Villaurrutia esa mezcla de sabiduría técnica, familiaridad con lo humano y clarividencia que juzgaba indispensable no sólo para llevar a buen término una operación quirúrgica, sino también para escribir poemas.

Años después de publicarse aquel poemario de Nandino, Villaurrutia retomó un párrafo de su nota preliminar y lo incorporó a otro prólogo suyo, escrito esta vez para presentar la traducción mexicana del *Discurso a los cirujanos* de Paul Valéry. La edición data, como ya se ha dicho, de 1940. Los renglones procedentes del prólogo a *Eco* son transcritos palabra por palabra, y solamente las oraciones penúltima y antepenúltima son matizadas por la incorporación de signos exclamativos:

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 27 (primavera 2016): 43-53.

¹ Xavier Villaurrutia: «Elías Nandino», en: Elías Nandino: *El azul es el verde que se aleja. Antología poética*, selección, prólogo y notas de Jorge Esquinca. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, col. Letras Inmortales de Jalisco, 2008, pp. 249-250.

Luis Vicente de Aguinaga

La intuición luminosa y certera, la razón clara y fría, la mirada rápida y profunda, la mano firme y delicada de un cirujano salvan y prolongan la vida de un cuerpo enfermo, pero anestesiado, sumido en una muerte provisional. ¡Sólo el poeta opera en un cuerpo sensible! ¡Sólo el poeta corta en carne viva! Ese cuerpo sensible, esa carne viva son los suyos.²

Aunque breves, los apuntes de Villaurrutia suponen la conjunción de cuatro esferas de significado, a saber: una en la que se congregan las consideraciones a propósito del *cirujano* y sus habilidades, otra que atañe a la *cirugía* y su finalidad, una más que concierne al *cuerpo* en que se practica la operación y otra, la última, referente al *poeta* en razón de sus afinidades con el cirujano. En otras palabras, Villaurrutia elude la tentación de acercarse a la cirugía por una sola de sus facetas y condensa en pocos renglones una visión, ya que no experta, sí compleja y prismática de una profesión que no puede sino fascinarlo. Es importante destacar que, para Villaurrutia, el cuerpo tendido en la mesa del quirófano está enfermo, factor indispensable para designar al cirujano como restaurador de una salud amenazada o incluso perdida.

La cirugía estética y otras modalidades acaso menos impresionantes del trabajo quirúrgico nos recuerdan, sin embargo, que no toda operación tiene como fin último el restablecimiento de la salud perdida. Vale decir, entonces, que Villaurrutia circunscribe al fenómeno de la curación todo su concepto de cirugía. En la medida que dicho concepto termina por contribuir a una definición particular de la poesía, puede sostenerse que Villaurrutia, en última instancia, postula que la poesía es una forma de penetración curativa en el cuerpo —entendiendo por cuerpo la materia delimitada, organizada y funcional de la individualidad— y, por ello, en el ser mismo de quien la escribe.

Si, en vista de lo dicho líneas arriba, la poesía tiene por finalidad, como la cirugía, la curación, es natural preguntarse por aquellos poemas en los cuales el padecimiento del cuerpo aparece como asunto central o por lo menos como elemento de peso en su composición. Es precisamente aquí donde la reflexión encuentra uno de sus principales obstáculos, ya que, al menos en la tradición lírica mexicana, es difícil identificar poemas cuyo tema sea el dolor corporal, esté o no relacionado con

² Xavier Villaurrutia, prólogo a Paul Valéry: *Discurso a los cirujanos*. *Aforismos*. Goethe, traducción de Ricardo de Alcázar. México: Nueva Cultura, 1940, p. 17.

la enfermedad. La noción de dolor, al menos en el repertorio de la poesía escrita por autores mexicanos, recubre por lo general otras experiencias, como la decepción amorosa o la indignación cívica, y se resiste a expresar los pormenores a veces innombrables del sufrimiento físico.

Así como Filoctetes es abandonado en la isla de Lemnos cuando sus compañeros de navegación dejan de tolerar sus gritos y gemidos³, así también el dolor físico es desterrado, apartado y proscrito de la poesía. Como la violencia y el sexo, el dolor corporal es marginado de la representación artística: es obsceno en tanto que tiene lugar fuera de la escena. Incluso en elegías que tematizan la muerte o la enfermedad, cuando no ambas, como es el caso de *Algo sobre la muerte del mayor Sabines*, de Jaime Sabines, la mención directa del dolor se reserva para describir el duelo y, en términos generales, el sufrimiento moral de quienes han perdido a un familiar querido, no tanto el sufrimiento físico de quien lo padece a medida que agoniza:

Sigue el mundo su paso, rueda el tiempo
y van y vienen máscaras.
Amanece el dolor un día tras otro,
nos rodeamos de amigos y fantasmas,
parece a veces que un alambre estira
la sangre, que una flor estalla,
que el corazón da frutas, y el cansancio
canta.⁴

Es de notarse cómo, en los versos de Sabines, lo que aparenta en principio ser una forma de tortura (“un alambre estira / la sangre”) da lugar a una suerte de primavera o resurrección en forma de flores, frutas y cantos. En síntesis, la manifestación del dolor es reprimida incluso antes de producirse y convertida en preámbulo de un renacimiento. No sucede lo mismo en *El tigre en la casa*, poemario en cuyas páginas Eduardo Lizalde se interna con suma intensidad en los territorios de la frustración, el desencanto, el resentimiento, el desprecio y el odio, emociones compatibles con la crudeza del sufrimiento físico:

³ Rafael Argullol evoca muy acertadamente a Filoctetes en *Davalú o el dolor*. Barcelona: RBA, 2001, pp. 116-117.

⁴ Jaime Sabines: *Nuevo recuento de poemas*. México: Joaquín Mortiz, col. Biblioteca Paralela, 1983, 3ª ed., p. 240.

Luis Vicente de Aguinaga

Amada, no destruyas mi cuerpo,
no lo rompas, no toques sus costados heridos.
No me lastimes más.
Me duele el pelo al peinarme.
Duéleme el aliento.
Duéleme el tacto de una mano en otra.⁵

En estos versos de Lizalde, como en prácticamente toda la poesía erótica de tradición cancioneril, el cuerpo del amante (heridos los costados, lastimadas las manos) encuentra en el cuerpo de Cristo un modelo para su martirio. Lo cierto es que también sucede lo contrario: el cuerpo de Cristo, entendido como un constructo elaborado a lo largo de siglos al margen de la doctrina, cobra su forma última según el esquema del enamorado tal como lo ha dispuesto la lírica cancioneril. Sea como sea, y por mucho que la construcción psico-cultural del cuerpo martirizado se adapte a la del alma enamorada, debe observarse que sólo a partir del siglo XX, y esto sobre todo en la poesía de línea expresionista, el dolor físico ha cobrado un rango de tema literario, por ejemplo en «Los nueve monstruos» de César Vallejo:

Jamás, señor ministro de salud, fue la salud
más mortal
y la migraña extrajo tánta frente de la frente!
Y el mueble tuvo en su cajón, dolor,
el corazón, en su cajón, dolor,
la lagartija, en su cajón, dolor.⁶

Vallejo, en estos versos, no se conforma con introducir el concepto de salud para contrastarlo con los de muerte y enfermedad. Su procedimiento es harto más complejo, ya que se refiere a la salud como asunto político, propio del ministro al que hace ademán de dirigirle la palabra. Tratándose, pues, de un asunto de interés general, esa misma salud se proyecta sobre diversos ámbitos de una vida que no sólo es la vida de los hombres: es la vida de los muebles y de los animales, de la enfermedad y de la muerte, del cuerpo integral y de sus partes aisladas.

⁵ Eduardo Lizalde: *Nueva memoria del tigre. Poesía, 1949-2000*. México: Fondo de Cultura Económica, col. Letras Mexicanas, 2005, 2ª ed., p. 147.

⁶ César Vallejo: *Poesías completas*. México: Juan Pablos, 1971, p. 237.

Vallejo, además, habla de todo el dolor, del dolor como generalidad, asignándole los rasgos de un dolor específico y un padecimiento concreto, la migraña. Se trata de una migraña que saca o retira de la frente aquello que la vuelve frente, desposeyéndola de su realidad más esencial. Sinécdoque del cuerpo, la frente del poema de Vallejo es extraída, enajenada de sí misma, lo cual equivale a percibirla en pleno traslado, en pleno desalojo, en pleno viaje al exterior de sus propios límites.

No es casual que viaje y enfermedad sean presentados con alguna frecuencia como acontecimientos paralelos. Como el viaje, la enfermedad aparta del espacio cotidiano al individuo y lo encapsula en una suerte de paréntesis. Ello es, en todo caso, lo que sostiene Fabio Morábito en *El viaje y la enfermedad* (1984), ensayo que arroja una luz interesante sobre aquellos textos cuyo tema central es el padecimiento físico.

Al marginar o aislar al individuo, el dolor no hace otra cosa que subrayar, precisamente, su individualidad, librándolo a una sensación difícil de compartir y, en ciertos casos, más difícil aún de comunicar. La enfermedad puede concebirse, dado lo anterior, como un estímulo para la introspección y, en última instancia, para la conquista de la conciencia individual a través de la sensación, pero también como un desafío para la expresión, en la medida misma de su inefabilidad. Los escasos poemas que abordan el tema del sufrimiento físico sitúan a su lector en una encrucijada en la que salud y enfermedad, arraigo y desplazamiento, placer y dolor, alma y cuerpo, espíritu y materia chocan y se interrogan entre sí.

Con o sin el precedente de Vallejo, sería imposible pasar por el alto el caso de Luigi Amara, quien centra la experiencia del dolor —en un poema de su libro *Pasmo*— en la migraña. La elección del tema es elocuente: además de sufrirse físicamente, la migraña encierra y reduce al enfermo, confrontándolo con una realidad hostil y aislándolo en última instancia. Más que una mera cefalea, se diría que se trata de una forma del *mal du siècle*, un padecimiento quasi-espiritual asociado a formas peculiares de náusea y de hiperestesia:

Oprimida en la prensa
de las horas inútiles,
como una nuez deforme, huraña,
que descrea del castigo,
de tal modo en tensión
y torturada,
sostengo mi cabeza entre las manos,

Luis Vicente de Aguinaga

mientras el mundo silba, lejos,
su insultante salud.

Debajo de la lengua
una nueva pastilla se disuelve
con el dulzor de la promesa.
“Los suplicios más simples
comportan la belleza del mal”.

Las gotas se suceden
una a una,
siempre en el mismo punto,
en descargas de furia
de un reloj de dolor.
Todo brillo me hiere
y todo brilla;
cada latido es un tambor que irrumpe
con modos de aprendiz
en la caja del cráneo.

Traslado mi cabeza
como un jarrón de Ming
entre mis torpes manos,
y afuera el mundo canta
su terrible esplendor.
“Tanta salud ofende”
—insisto.⁷

El poema es abiertamente figurativo: su estructura corresponde a la descripción de una crisis migrañosa en tiempo presente. La cabeza, como desvinculada del resto del cuerpo, aparece como un objeto frágil y precioso, agrandado por el sufrimiento. Es, también, una fuente de mortificación para el resto del cuerpo.

Opresión, castigo y tortura son los conceptos que predominan desde la primera estrofa. Distante, la salud aparece como un bien inalcanzable y, sobre todo, localizado *afuera* y *lejos*, en un exterior ajeno al enfermo. Dicha salud, por lo demás, no es la posible o imposible condición de un cuerpo aislado, sino la extensión de todo el aparente bienestar del mundo, que insulta y ofende.

⁷ Luigi Amara: «Migraña», en: *Pasmo*. México: Trilce, col. Tristán Lecoq, 2003, pp. 25-26.

Lo anterior determina la escala más francamente política del poema. El *yo*, que al mismo tiempo sufre un intenso dolor y hace acopio de palabras para describirlo, se opone al *mundo*, que “silba” y “canta”. Entre la felicidad inconcebible del exterior y el sufrimiento ineludible del interior se abre una zanja: la irresponsable música del mundo no parece tener nada en común con los desafortunados tamborazos que cimbran “la caja del cráneo”.

El sufrimiento propio de la migraña, la migraña *en presente*, más que su anticipación o su rememoración, aparece también en un poema de Ángel Ortuño recogido en *Siam*, poemario de 2001, y luego en *Aleta dorsal*, compilación de 2003. Como en prácticamente todos los poemas que Ortuño ha publicado hasta la fecha, en éste la brevedad, el modo verbal indicativo y la sintaxis lacónica enmascaran con malevolencia un violento sarcasmo. El poeta se apoya en la costumbre retórica de referirse a Dios con distancia reverencial, en tercera persona (“Él”), para convertir esa distancia en desprecio por sus criaturas:

La hemicránea, la rosa
es el dedo de Dios
que por la nuca
se hace la manicura sobre el nervio.

Él se enoja. Te quiere
pero no soporta mirar tu cara.⁸

El sujeto de la primera estrofa es la migraña. Ésta es descrita como una especie de tortura, y nada se dice de quien la padece. El enfermo no existe como persona u organismo: sólo es una “nuca”, parte de un cráneo cuyas ramificaciones nerviosas coinciden con el “nervio” del “dedo de Dios” en el momento de lastimarse durante la manicura.

El símil, desde luego, es bastante retorcido. La relación del cráneo y la nuca, por un lado, con el dedo y el nervio, por el otro, es arbitraria. Pero también son retorcidos y arbitrarios los pensamientos del que padece la migraña respecto al origen y la naturaleza de su dolor, que se resiste a ser descrito y al que sólo puede aludirse mediante figuras audaces, a veces francamente descabelladas.

⁸ Ángel Ortuño: *Aleta dorsal. Antología falsa (1994-2003)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/ Ediciones Arlequín, col. Bajo Tantos Párpados, 2003, p. 89.

Debe advertirse que la elección de la palabra *hemicránea* es, por sí sola, un rasgo de conciencia literaria. *Hemicránea* es, al mismo tiempo, el nombre técnico y la etimología de la migraña (o, en todo caso, de su síntoma más identificable: la jaqueca localizada en uno de los hemisferios de la cabeza). El término le viene a Ortuño de Mijaíl Bulgákov: en *El maestro y Margarita* y, en términos más precisos, en el segundo capítulo de la primera parte, se puede leer este lamento:

Oh, dioses, dioses ¿por qué me castigan? Sí, no hay duda, es ella, de nuevo ella, la invencible y terrible enfermedad, la hemicránea que provoca dolor en la mitad de la cabeza... No hay remedios en su contra, ninguna salvación... Trataré de no moverme.⁹

Ortuño elige un cultismo por encima de un vocablo común para introducir en su propio texto ciertas cualidades de un texto anterior, del que parcialmente se apropia. El pasaje de Bulgákov es irónico, e irónico es también el poema de Ortuño. Al preferir la pomposa *hemicránea* sobre la más común *migraña*, Ortuño cita una fuente previa para construir con ella una hipérbole tortuosa: el mal es una condena, un castigo divino sin redención posible, una especie de plaga bíblica con efectos unipersonales.

Un tercer poema debe ser mencionado junto a los de Amara y Ortuño. Me refiero a «Parábola de la migraña», de Jorge Ortega. Si en el poema de Amara la tensión entre salud y enfermedad origina un conflicto entre mundo y sujeto, y si en el de Ortuño sujeto y mundo se diluyen como efecto del sufrimiento, en el de Ortega el sujeto se ve confrontado a sí mismo, sin mundo que lo acoja:

El oído. La sien. El ojo.
El cántaro agobiado por el agua
y su presión de arteria.

Tambores muy adentro.
Tambores en el cuesco de la fruta
destilando en la frente
su incisivo redoble, superficie
mojada por el fuego.

⁹ Mijaíl Bulgákov: *El maestro y Margarita*, traducción y prólogo de Julio Travieso Serrano. México: Lectorum, 2004, p. 32.

Llevar bajo la máscara translúcida del rostro
un coral rojo, un rojo candelabro
de venas palpitantes.

Solución:
ceder el pensamiento por un rato.

Pero tampoco el sueño.

Sus turbulencias migran por el agua
y alcanzan la otra orilla
del búcaro apacible
con la celeridad de cualquier ruido.

Basta una sola onda
—el desliz de la manta, el rumor de una página—
para volver al punto de partida
y posponer el fin,
alargar el tormento.¹⁰

La figura del cántaro, en el poema de Ortega, es equivalente a la del jarrón de Ming, que representa en el poema de Amara el cráneo del enfermo. Aun así, debe observarse que los valores atribuidos al cántaro y al jarrón son diferentes en ambos poemas: mientras el cráneo es un jarrón por su *valor de cambio* en el de Amara, es un cántaro por su *valor de uso* en el de Ortega. Lo diré con otras palabras: Amara define la cabeza como un bien delicado y costoso al compararla con una porcelana china, mientras que Ortega, preocupado por describir el medio acuoso y sordo en que parecen transmitirse las pulsaciones de la migraña, se preocupa más por el contenido que por el continente.

Al igual que Amara, Ortega relaciona la migraña con un sonido de tambores. Los de Ortega son tambores que suenan desde “muy adentro”, y la palabra *cuesco* (un cultismo que designa el hueso de las frutas) es empleada para nombrar ese punto de radical interioridad. Fuego en ese origen profundo, el tambor alcanza la frente, donde provoca una sudoración y se convierte, por lo tanto, en agua: “Tambores en el cuesco de la fruta / des-tilando en la frente / su incisivo redoble”.

Aunque muchos elementos de los poemas de Amara, Ortuño y Ortega remitan a descripciones clásicas del sufrimiento característico de la migraña, ocasionalmente algunos parecen referirse también al aura que precede a los ataques epilépticos.

¹⁰ Jorge Ortega: *Guía de forasteros*. Toluca: Bonobos/ Conaculta, col. Oval, 2014, p. 96.

Así, por ejemplo, hacia el final de *Migraña*, Oliver Sacks relaciona las visiones de Santa Hildegarda de Bingen con el testimonio de Fiódor Dostoievski a propósito de la epilepsia. El novelista ruso, por ejemplo, escribe que

Hay momentos, y es sólo cuestión de cinco o seis segundos, en que sientes la presencia de la armonía eterna... es terrible la aterradora claridad con que se manifiesta y el éxtasis que te inunda. Si este estado durara más de cinco segundos, el alma no podría soportarlo y tendría que desaparecer. Durante esos cinco segundos vivo una existencia humana completa, y por ellos daría toda mi vida, y no creo estar pagándolo demasiado caro.¹¹

Las epifanías terribles de la epilepsia parecen desembocar en estados no menos espantosos de iluminación, como si a determinados ámbitos de la conciencia individual sólo pudiera llegarse a través del tormento físico (“tortura”, “castigo” y “suplicio” en el poema de Amara; “tormento” en el de Ortega). Fabio Morábito subrayará que al enfermo le corresponde vivir “una forma de vida más rigurosa, que guarda un íntimo parecido con ese estado de severa búsqueda que caracteriza el camino ascético”, y que dicha forma de vida “suele ser una diminuta isla en relación al inmenso continente de salud que lo circunda”. Ciertos enfermos “aman ciegamente esa salud que contemplan de lejos, cuyo sabor ya han probado, y sólo desean reincorporarse a ella”, pero algunos más, al “mirar la salud desde afuera”, encuentran sospechoso el “estrépito que los circunda por todas partes” y no pueden sino reconocer que “la salud ajena les parece banal y postiza”¹².

Si el enfermo tiene realmente un don crítico estremecedor, el de observar la salud como se observa un objeto a la distancia, puede ser capaz también de concebir el dolor como un observatorio del placer y el cuerpo como un observatorio del espíritu. El símil postulado por Villaurrutia cobraría entonces todo su sentido. Incapaz de abstraerse totalmente de sí mismo, el poeta no podría sino echar mano de la palabra para entrar en su propio cuerpo sin anestesiarlo, y la frontera entre sensación física y sensación espiritual perdería entonces toda relevancia.

¹¹ Fiódor Dostoievski, citado por Oliver Sacks en *Migraña*, traducción de Gustavo Dessal y Damián Alou. Barcelona: Anagrama, col. Argumentos, 1997, p. 366 (nota).

¹² Fabio Morábito: *El viaje y la enfermedad*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, col. Correo Menor, 1984, pp. 16-17.

BIBLIOGRAFÍA

- Amara, Luigi: «Migraña», en: *Pasmo*. México: Trilce, col. Tristán Lecoq, 2003.
- Argullop, Rafael: *Davalú o el dolor*. Barcelona: RBA, 2001.
- Bulgákov, Mijaíl: *El maestro y Margarita*, tr. y pról. de Julio Travieso Serrano. México: Lectorum, 2004.
- Lizalde, Eduardo: *Nueva memoria del tigre. Poesía, 1949-2000*. México: Fondo de Cultura Económica, col. Letras Mexicanas, 2005, 2ª ed.
- Morábito, Fabio: *El viaje y la enfermedad*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, col. Correo Menor, 1984.
- Ortega, Jorge: *Guía de forasteros*. Toluca: Bonobos/ Conaculta, col. Oval, 2014.
- Ortuño, Ángel: *Aleta dorsal. Antología falsa (1994-2003)*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara/ Ediciones Arlequín, col. Bajo Tantos Párpados, 2003.
- Sabines, Jaime: *Nuevo recuento de poemas*. México: Joaquín Mortiz, col. Biblioteca Paralela, 1983, 3ª ed.
- Sacks, Oliver: *Migraña*, tr. de Gustavo Dessal y Damián Alou. Barcelona: Anagrama, col. Argumentos, 1997.
- Vallejo, César: *Poesías completas*. México: Juan Pablos, 1971.
- Villaurrutia, Xavier: Prólogo a Valéry, Paul: *Discurso a los cirujanos. Aforismos. Goethe*, tr. de Ricardo de Alcázar. México: Nueva Cultura, 1940.
- Villaurrutia, Xavier: «Elías Nandino», en: Nandino, Elías: *El azul es el verde que se aleja. Antología poética*, ed. de Jorge Esquinca. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco, col. Letras Inmortales de Jalisco, 2008.

Dossier:
Un país de fábula:
imágenes y reflejos de Suiza en el mundo hispánico

Al otro lado del espejo: imágenes y reflejos de Suiza en el mundo hispánico.

Introducción

Adrián J. Sáez

Université de Neuchâtel

A buen seguro, las imágenes que pueden acudir a la mente al pensar en Suiza sean paisajes de ensueño con nieves perpetuas, Heidi y compañía, vacas y queso, chocolates de todas las variedades que pudiera concebir Charlie en su mágica fábrica, un refugio de fortunas y un paraíso fiscal, etc., etc. Así, Suiza se presenta como un país dominado por los tópicos y probablemente conocido de segunda mano, a través de la leyenda de Guillermo Tell, las historietas de Heidi, el cómic *Astérix chez les Helvètes* (Goscinny y Uderzo, 1970), que jugaba con el imaginario común sobre los suizos y sus costumbres, o acaso las dos películas (*Un franco, 14 pesetas*, 2006; y *Dos francos, 40 pesetas*, 2014) sobre la inmigración española en Suiza orquestadas —desde la dirección y la escena— por Carlos Iglesias, que recupera y retuerce para la ficción retazos de su biografía personal.

Lejos de querer caer en reduccionismos de medio pelo, la premisa fundamental de esta colectánea radica justamente en la capa de silencio y tópicos que pesa sobre la imagen de Suiza y, por lo tanto, de la red de relaciones culturales e históricas que posee con España, que son mucho más ricas de lo que puede antojarse en un primer momento.

Sin ir muy atrás, baste recordar algunos guiños que se encuentran a vuelapluma en la dramaturgia de Calderón: desde la neutralidad suiza (“esguízara”) apuntada al paso en *El galán*

fantasma (“Ya tú sabes que sirviente / soy neutral, como país / de esguízaros”, vv. 2415-2417) hasta otra mención a las guerras del emperador Federico III en suelo helvético en *Para vencer amor, querer vencerle* (pp. 1229-1230), son pequeñas claves que permiten traslucir ciertos aspectos de la imagen y el estado de las relaciones de España para con Suiza. Con todo, en los siglos XVI y XVII no abundan los testimonios al respecto, por lo que toda pista adquiere un valor adicional que debe carearse con las huellas helvético-españolas tanto anteriores como posteriores para poder comprender la idea de Suiza que se presenta en la historia y la cultura de cada etapa.

Esta curiosidad interesada sobre los tímidos reflejos de Suiza en el mundo hispánico y su sentido ha sido el espoletazo de salida para la busca y caza de la imagen de la marca suiza en el arte, la cultura y la historia de España e Hispanoamérica, de lo que esta colectánea de estudios no es más que una primera invitación al trabajo que, eso sí, ve la luz en el mejor escaparate posible, pues al hispanismo suizo le corresponde más que a nadie desentrañar estos misterios de las relaciones culturales.

En el inicio del camino se encuentra el ensayo de Bragado Echevarría, dedicado al estado de las relaciones diplomáticas hispano-helvéticas en el siglo XVIII como marco para la exploración de la representación de la diplomacia española en Suiza mediante el sondeo de las detalladas instrucciones de los embajadores y otros enviados para desempeñar sus funciones, en un momento en el que la diplomacia internacional todavía estaba en mantillas. La parte del león de los trabajos se centra decididamente en la modernidad. Hernández ofrece un interesante y completo panorama de la recepción de la literatura suiza en España sobre todo a partir de las traducciones y el desarrollo del mercado editorial a lo largo y ancho del siglo XX, con lo que desenmascara la fuerza de la lengua en el olvido de Suiza (valgan los casos de Dürrenmatt y Rousseau) y muestra la progresiva recuperación del interés por una camada de escritores suizos que se relacionan a su manera con el resto de Europa. Por su parte, desde la filosofía Ortega Máñez examina el exilio franco-suizo de María Zambrano tanto en sus repercusiones vitales como especialmente en el concepto de razón poética desarrollado en *La tumba de Antígona* (1967) y *Claros del bosque* (1977), donde se encuentra una interesante dialéctica con la teoría de la circunstancia de Ortega y Gasset.

De vuelta a las letras puras y duras, González de Canales Carcereny traza el cuadro de las relaciones biográficas y creativas de Vila-Matas con Suiza, que abraza la localización de rela-

tos en suelo helvético y la influencia y la pintura como personaje de Robert Walser, que ha contribuido decisivamente a definir el santo y seña metaficcional y universal —por no decir desarraigado a conciencia— de la narrativa vilamatasiana. Por fin, el que firma estas líneas se ha dedicado a rastrear los comentarios y la experiencia vital en Suiza de un puñado de ingenios hispanoamericanos (Borges, Fuentes, García Márquez y Vargas Llosa) como preludeo para examinar la imagen que presenta la nación en los cuentos «Un alma pura» de Fuentes y «¡Adiós, señor presidente!» de García Márquez.

Es obvio que no están todos los temas que son, pero sí son todos los que están. Y, sin duda, conforman un buen comienzo para acercarse de una vez por todas a la gavilla de relaciones que unen España y Suiza. Para redondear la cosa quedan muchas facetas que asediar, por lo que merece la pena lanzar el guante para el futuro con algunas ideas *in progress* o posibles caminos para los interesados.

Por de pronto, resulta curioso el silencio sobre la Confederación Helvética que reina en los textos durante la Edad Media y el Siglo de Oro, con alguna excepción significativa: así, Liebeskind (1956) recuerda que los primeros contactos hispano-suizos se deben a mercaderes, mercenarios y peregrinos, en un cruce de intereses que da fe del estado de cosas en la Europa de su día, donde incluso los confederados y los españoles llegaron a tener un gran poder hasta que la derrota de Marignano (1515) hizo que la alianza helvética girara sobre sí misma y se orientara hacia su célebre política de neutralidad, que le hará estar desde entonces y por siempre en el centro del huracán de la diplomacia; a su vez, la Confederación Helvética brilla por su ausencia en los habituales repertorios sobre las imágenes nacionales en la literatura española, que sólo prestan atención a Ginebra gracias a la reforma de Calvino (Herrero García 1966: 549-559), con un perfil de todo menos simpático¹. La verdad es, sin embargo, algo diferente, puesto que la posición estratégica de la Confederación en el seno de Europa la convertía en un aliado buscado y deseado por todos, y que siempre sabía sacar beneficio de los conflictos ajenos. Por ello, Sánchez Jiménez y Sáez (2014) han examinado la función y el sentido de las labores diplomáticas de Diego de Saavedra Fajardo en las negociaciones con los cantones helvéticos durante la Guerra de los treinta

¹ El silencio es todavía mayor si se piensa que hasta 1815 Ginebra fue una ciudad-estado que sobrevive a los intentos de anexión de Saboya y no se alía con el resto de cantones helvéticos hasta 1815.

años, en las que siempre tenía que batirse contra los tejemanajes de los representantes franceses.

Ya en el siglo XIX y en Hispanoamérica, Kunz (2015) ha rastreado las raíces de las leyendas «La velada del helecho o el donativo del diablo» y «La montaña maldita» (ambas publicadas en el *Seminario pintoresco español*, respectivamente en 1849 y 1851) de la hispano-cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, que se encuentran en sendas tradiciones folclóricas suizas, que reelabora a su antojo a partir del relato de los viajes europeos de su hermano Manuel: así, en general rebaja el sustrato folclórico para realzar la psicología de los personajes, con lo que difumina parte de las historias originales en pro del gusto romántico.

Saltando en el tiempo, la disciplina y el método, se tiene que recordar la profunda afición de la escultora y pintora Marcello (Adèle d'Affry, duquesa de Castiglione Colonna) por Velázquez y otros maestros españoles, tal y como pone de relieve la jugosa correspondencia que han rescatado primorosamente Griener y Guerdat (2015a y 2015b). En este orden de cosas, hay otros dos proyectos en marcha que reflejan bien la riqueza de las relaciones hispano-helvéticas: de un lado, Crivellari (2015 y 2016) ha examinado sagazmente los fondos bibliográficos de la Fondation Bodmer de Ginebra y ha hallado el texto perdido de una comedia de Lope de Vega (*Barlaam y Josafat*) junto a numerosos testimonios nuevos de textos lopescos y de otros ingenios áureos, lo que constituye sólo una parte de la nutrida biblioteca antigua de la casa Bodmer; de otro, Castillo Lluch y Díez del Corral Areta (2015) actualmente dedican sus esfuerzos a la catalogación y el estudio del Fondo Balbuena de la Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Lausanne, que abarca una amplia serie de manuscritos españoles del siglo XV al siglo XX. Por último, en el quicio del siglo XXI han jugado un papel sobresaliente las reuniones crítico-literarias del Grand Séminaire la Université de Neuchâtel organizado por el equipo de Andrés-Suárez, puesto que el paso suizo de un grupo de escritores (Bernardo Atxaga, Luis Mateo Díez, Luis Landero, José María Merino, Juan José Millás, Andrés Neuman, Álvaro Pombo y Enrique Vila-Matas, entre otros) ha tenido eco en el terreno de la ficción, amén de contribuir lógicamente al mejor conocimiento de la narrativa española e hispanoamericana en territorio helvético.

Visto lo visto, todos estos descubrimientos y hallazgos deben de ser únicamente la punta del iceberg de un nutrido tapiz de lazos compartidos entre España y Suiza en el arte, el cine, la historia y otros tantos campos de la cultura. Es, por lo tanto, un

campo que queda abierto para todos: sólo falta labrarlo con ganas, pues la liebre puede saltar donde menos se la espera.

BIBLIOGRAFÍA

- Calderón de la Barca, Pedro: *El galán fantasma*, ed. de Noelia Iglesias Iglesias. Madrid: Cátedra, 2015.
- *Para vencer amor, querer vencerle*, en: *Sexta parte de comedias*, ed. de José María Viña Liste. Madrid: Biblioteca Castro, 2010, pp. 1213-1313.
- Castillo Lluch, Mónica/ Díez del Corral Areta, Elena: «El Fondo Balbueno de la Universidad de Lausana», *Scriptum Digital*, 4 (2015), pp. 109-123.
- Crivellari, Daniele: «Sobre un manuscrito autógrafo de Lope: *Barlaán y Josafat*», *Revista de Literatura*, LXXVII, 153 (2015), pp. 75-91.
- «Un fondo semidesconocido de obras (¿y una quarteta autógrafa?) de Lope: la Bibliotheca Bodmeriana», *Anuario Lope de Vega: texto, literatura, cultura*, 22 (2016), pp. 355-386.
- Griener, Pascal/ Guerdat, Pamela (eds.): *Marcello, Une sculptrice à l'oeuvre. Correspondance I*. Fribourg: Societé d'Histoire du Canton de Fribourg, 2015a.
- (ed.): *Marcello, Du Salon au Musée. Correspondance II*. Fribourg: Societé d'Histoire du Canton de Fribourg, 2015b.
- Herrero García, Miguel: *Ideas de los españoles del siglo XVII*. Madrid: Gredos, 1966.
- Kunz, Marco: «Lo maravilloso en dos leyendas suizas de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en: Kunz, Marco/ Sardiñas, José Miguel (eds.): *Paisajes góticos: de lo fantástico y sus alrededores (siglos XVIII-XXI)*. Villeurbanne: Orbis Tertius, 2015, pp. 67-87.
- Liebeskind, Wolfgang-Amédée: «Las relaciones hispano-suizas en tiempos de don Fernando el Católico y la imagen de España en los espíritus suizos de la época», en: *Estudios del V Congreso de historia de la Corona de Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1956, vol. 2, pp. 223-251.
- Sánchez Jiménez, Antonio/ Sáez, Adrián J.: *Saavedra Fajardo y la Confederación Helvética: contexto y textos de una relación*. Kassel: Reichenberger, 2014.

La representación diplomática española en Suiza en el siglo XVIII: la figura del embajador

Javier Bragado Echevarría

Universidad de Granada

1. SOBRE LOS ESTUDIOS DE DIPLOMACIA EN LA EDAD MODERNA: ESPAÑA Y SUIZA EN PERSPECTIVA

Si escribimos “diplomacia” en un buscador bibliográfico especializado como Dialnet podemos encontrar numerosos estudios recientes que, desde perspectivas macro-micro, analizan diferentes aspectos de las relaciones diplomáticas en todas las épocas históricas, un buen síntoma del avance de las investigaciones en el fértil terreno que supone la Historia de las Relaciones Internacionales. En este sentido, el amplio periodo histórico que comprende la Edad Moderna (siglos XV-XVIII) ha suscitado un gran interés¹. Aunque éste no es lugar ni momento para desarrollar un estado de la cuestión detallado, creo no obstante

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 27 (primavera 2016): 63-84.

¹ Para el conjunto de la Edad Moderna sirvan de referencia nuevos trabajos como los siguientes: Sáez, Adrián: «El ingenio de la diplomacia: Saavedra Fajardo, el conde de Rebolledo y los reyes del norte», *Studia Aurea*, 8 (2014), pp. 91-110; Peinado Guzmán, José Antonio: «La monarquía española y el dogma de la Inmaculada Concepción: fervor, diplomacia y gestiones a favor de su proclamación en la Edad Moderna», *Chronica Nova*, 40 (2014), pp. 247-276; Kubiacyk, Filip: «Entre guerra y diplomacia. Fernando el Católico y la política exterior de España entre 1492 a 1516», en: Gloria Egido, Aurora/ Laplana Gil, José Enrique (coords.): *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 375-382; Conde Pazos, Miguel: «Entre franceses y españoles: el Cardenalato del Príncipe Juan Casimiro Vasa y la diplomacia hispano-italiana en Italia (1643-1648)», *Libros de la Corte.es*, número extra 1 (2014), pp. 33-51; Bravo Lozano, Cristina/ Quirós Rosado, Roberto (coords.): *En tierra de confluencias: Italia y la Monarquía de España*. Valencia: Albatros, 2013.

necesario reseñar algunas obras de referencia básicas y señalar algunas consideraciones metodológicas en torno a las líneas recientes de investigación en este campo.

Para el estudio de la diplomacia española y las relaciones internacionales en la Edad Moderna me remito a trabajos de referencia como los de Jover, López Cordón, Rivero, Usunáriz y el reciente trabajo de Alfredo Álvar sobre el embajador imperial Hans Khevenhüller². Para el siglo XVIII español podemos acudir a Pradells Nadal y a la obra colectiva de Porres Marijuan y Reguera Acedo, aunque la referencia básica continúa siendo la obra de Ozanam³, que constituye un buen análisis de la figura del embajador y un detallado repertorio prosopográfico de los embajadores y cónsules al servicio de España en ese siglo. En cuanto a los estudios que abordan la “nueva historia de la diplomacia”, además de trabajos significativos como los de Anderson, Barston, Bély o Kugeler⁴ contamos con recientes aportaciones como la obra colectiva *Le diplomate en question* —con interesantes trabajos con los cantones suizos como objeto de estu-

² Jover, José María/ López-Cordón, María Victoria: «La imagen de Europa y el pensamiento político internacional», en: Menéndez Pidal, Ramón (fund.): *Historia de España*, tomo XXVI-I, *El Siglo del Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986, pp. 353-522; Jover, José María/ Hernández Sandoica, Helena: «España y los Tratados de Utrecht», en: Menéndez Pidal, Ramón: *Historia de España*, tomo XXIX-I, *La época de los primeros Borbones, 1700-1759*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985, pp. 337-440; López-Cordón, María Victoria: «Honorables embajadores, esforzados políticos: los negociadores españoles en el Congreso de Utrecht», en: Castellano, Juan Luis/ López-Guadalupe, Miguel Luis (eds.): *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*. Granada: Universidad de Granada, 2008, vol. 3, pp. 529-564; Rivero, Manuel: *Diplomacia y relaciones internacionales en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 2000; Usunáriz Garayoa, Jesús María: *España y sus tratados internacionales, 1516-1700*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2006; Álvar Ezquerro, Alfredo: *El Embajador Imperial. Hans Khevenhüller (1538-1606) en España*. Madrid: Edición conjunta BOE y Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2015.

³ Pradells Nadal, Jesús: *Diplomacia y comercio: la expansión consular española en el siglo XVIII*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1992; Porres Marijuán, María Rosario/ Reguera Acedo, Iñaki: *La proyección de la monarquía hispánica en Europa: política, guerra y diplomacia entre los siglos XVI y XVIII*. Bilbao: Universidad del País Vasco: Servicio de Publicaciones, 2009; Ozanam, Didier: *Les diplomates espagnols du XVIII^e siècle: introduction et répertoire biographique (1700-1808)*. Madrid/ Bordeaux: Casa de Velázquez/ Maison des Pays Ibériques, 1998.

⁴ Anderson, Mathew Smith: *The Rise of Modern Diplomacy 1450-1919*. London/ New York: Longman, 1993; Barston, Ronald Peter: *Modern Diplomacy*. London: Routledge, 2014; Bély, Lucien (ed.): *L'Europe des traités de Westphalie. Esprit de la diplomatie et diplomatie de l'esprit*. Paris: PUF, 2000. Kugeler, Hei-drun: *'Le Parfait Ambassadeur'. The Theory and Practice of Diplomacy in the Century following the Peace of Westphalia*. Oxford, 2006 (tesis doctoral).

dio— o los trabajos de Windler y Von Thiessen⁵, que invitan a la reflexión temática y metodológica. Algunos puntos clave de este debate que influyen en la elaboración de este trabajo son:

- a. Los paradigmas de aproximación a la diplomacia: destaco el análisis de Von Thiessen, quien analiza la diplomacia europea desde la Baja Edad Media hasta 1800. Considera la diplomacia moderna “de tipo viejo”, es decir, caracterizada por relaciones exteriores entendidas como relaciones personales y clientelares, dada la existencia de estados plurales con multitud de sistemas normativos, que permiten diferentes culturas políticas y una función diplomática permeable en función de las circunstancias.
- b. Las formas de poder de la embajada: el debate sobre la diplomacia en la Edad Moderna resulta muy interesante en cuanto a las formas de poder y sus límites: ¿cuál es el poder de una monarquía/república sobre sus partes? Las nuevas interpretaciones contemplan al embajador de la Edad Moderna como algo más que el representante de los intereses de un Estado sobre otro. En este sentido, no hay que considerar únicamente la verticalidad de las relaciones de poder —lo que se ha denominado “paradigma absolutista”—, sino la propia red social tejida por el embajador —horizontalidad—, a la que podemos aproximarnos desde un enfoque microhistórico.
- c. El embajador y sus clientes como “intermediarios” de una red más amplia: los nuevos estudios tienden a centrarse en las prácticas de intermediación diplomática en detrimento de sus resultados finales. Teniendo en cuenta lo anterior, la figura del embajador

⁵ Quiero agradecer especialmente a la investigadora Michaela Buriánková la orientación bibliográfica ofrecida en su trabajo «La nobleza en el servicio diplomático después del año 1648», en: Labrador Arroyo, Félix (ed.): *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos-Cinca, 2015, pp. 401-411. Las referencias son las siguientes: Pibiri, Eva/ Poisson, Guillaume (eds.): *Les diplomats en question (XV-XVIII^e siècles)*. Lausanne: Études des Lettres 3, 2010, <http://edl.revues.org/147>; Von Hillard, Thiessen: «Diplomatie vom type ancien. Überlegungen zu einem Idealtypus des frühneuzeitlichen Diplomaten», en: *Idem/ Windler, Christian* (coords.): *Akteure der Aussenbeziehungen: Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel*. Wien: Böhlau, 2010, pp. 465-497; Windler, Christian: «Städte am Hof. Burgundische Deputierte und Agenten in Madrid und Versailles (16.-18. Jahrhundert)», *Zeitschrift für Historische Forschung*, 30 (2003), pp. 207-250; Sánchez Jiménez, Antonio/ Sáez, Adrián J.: *Fajardo Saavedra y la Confederación Helvética: contexto y textos de una relación*. Kassel: Reichenberger, 2014.

resulta la de un “intermediario” con una dimensión triple: representación del Estado, defensa parcial de los intereses del país donde reside —sin entrar en contradicción con los de su Estado— y representación de sus propios intereses. Aquí también cobran importancia los “intermediarios subalternos”, aquellos que forman parte del capital social del embajador. Por ejemplo, y gracias a la correspondencia estudiada del siglo XVIII, en el proceso que lleva a la capitulación —contrato— de un regimiento suizo para su servicio en los ejércitos borbónicos, el papel de los intermediarios, entre ellos el propio embajador, nos ayuda a comprender los intereses, medios y márgenes de negociación entre diferentes partes que serían imposibles de detectar atendiendo sólo a los resultados finales de esa negociación.

- d. El componente simbólico-ceremonial como forma de establecimiento de vínculos sociales: los estudiosos destacan el protocolo, el poder de los símbolos y las tradiciones como un medio efectivo para fortalecer las relaciones personales entre diplomáticos, realidad que pretendo ilustrar aquí a través de diferentes ejemplos.
- e. La perspectiva de género: como en otros ámbitos, se intenta abogar por introducir de forma consecuente la perspectiva de género en los estudios de diplomacia. El papel de la mujer en la diplomacia, tanto como miembro de la familia o capital social del embajador como actriz directa o indirecta en la función diplomática, es sin duda observable en las fuentes. Aquí expondremos un ejemplo del papel indirecto que desempeña en la diplomacia Josefa Zavalza, mujer del residente Félix Cornejo.

Por último, y teniendo en cuenta las anteriores precisiones metodológicas, señalamos brevemente nuevas aportaciones a las relaciones hispano-suizas en la Edad Moderna bajo el influjo del nuevo panorama historiográfico de las relaciones internacionales. En lo referente a la diplomacia hispano-suiza podemos destacar como aportaciones recientes la labor de Antonio Sánchez Jiménez y Adrián J. Sáez, que desde el enfoque de la literatura y la política abordan la producción escrita de Saavedra Fajardo en el contexto de la Guerra de los Treinta Años (1618-

1648)⁶. Este personaje supone un buen ejemplo de la diplomacia de “tipo viejo”: un enviado coyuntural de la corte española en un momento delicado para el mantenimiento del *status quo* español en Europa⁷. Andreas Behr ha elaborado para el mismo siglo un interesante estudio de la familia Casati, que prácticamente monopolizó la función diplomática de España en los cantones suizos durante los reinados de Felipe III, Felipe IV y Carlos II⁸. Por mi parte, me he acercado brevemente al estudio de la diplomacia hispano-suiza del XVIII en dos trabajos anteriores⁹.

2. PANORÁMICA EN TORNO A LA RELACIÓN DIPLOMÁTICA HISPANO-SUIZA EN EL SIGLO XVIII

Desde el segundo tercio del siglo XVII las relaciones diplomáticas entre la Monarquía Hispánica y los cantones suizos, aunque no siempre fáciles¹⁰, habían tomado un nuevo impulso por diferentes motivos. España necesitaba mantener intacto un corredor continental que conectara sus posesiones en Italia y el Norte de Europa, siendo los valles suizos una parte fundamental de esta ruta, por la que podrían circular mercancías y tropas. La buena relación con los cantones católicos —y aunque con recelos, también con los protestantes— dependía de ello. Además, la Monarquía siempre podría engrosar sus ejércitos con tropas mercenarias para la defensa del Milanésado o

⁶ Sánchez Jiménez, Antonio/ Sáez, Adrián J.: *Fajardo Saavedra y la Confederación Helvética: contexto y textos de una relación*. Kassel: Reichenberger, 2014.

⁷ Bolzern, Rudolf: «Saavedra und die Schweiz», en: *Duchhardt, Heinz/ Strozetzki, Christoph (eds.): Spaniens Kultur und Politik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau, 1996, pp. 75-88; Martinengo, Alessandro: «Saavedra Fajardo entre los “esguizaros”», *Revista Internacional d'Humanitats*, 30 (2014), pp. 69-78, <http://hottopos.com/rih30/69-78Martinengo.pdf>.

⁸ Behr, Andreas: «Les diplomates de la Cour d'Espagne auprès des XIII cantons et des Grisons au XVII^e siècle», en: Pibiri, Eva/ Poisson, Guillaume (2010), *op. cit.*, pp. 163-180.

⁹ Bragado Echevarría, Javier: «Los orígenes del servicio mercenario suizo en los ejércitos borbónicos: las capitulaciones del Regimiento Amrhyn de 1703», en: Martínez Ruíz, Enrique/ Cantera Montenegro, Jesús (dirs.): *Perspectivas y novedades de la Historia Militar: una aproximación global*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2014, tomo I, pp. 683-699; «“Hombres sin dinero, hombres sin orejas”: la nación suiza vista por los embajadores españoles del siglo XVIII», en: Iglesias Rodríguez, Juan José/ Pérez García, Rafael M./ Fernández Chaves, Manuel F. (eds.): *Comercio y cultura en la Edad Moderna. XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, pp. 2799-2812.

¹⁰ Bolzern, Rudolf: «España y Suiza en la época de la Paz de Westfalia», en: VV. AA.: *350 años de la Paz de Westfalia (1648-1998): del antagonismo a la integración en Europa*. Madrid: Biblioteca Nacional/ Fundación Carlos Amberes, 1998, pp. 63-73.

ante un ataque francés en el Franco-Condado. Por su parte, los cantones suizos católicos, confinados en el centro de Suiza y con menor población, veían en España y su potencial militar en Milán a un aliado que podría ayudar a inclinar la balanza en caso de conflicto con sus vecinos protestantes, especialmente ante una amenaza de la Liga de los Grisones. Además, las pensiones recibidas a cambio de neutralidad, apoyo diplomático o servicio mercenario eran un ingreso nada desdeñable para su hacienda. Estos y otros puntos colaterales se contemplaron en la Liga o Capitulado de Milán de 1634, y marcaron las relaciones internacionales que abarcan los reinados de Felipe IV (1621-1665) y Carlos II (1665-1700).

Como ha analizado recientemente Andreas Behr, durante esta época la función diplomática estuvo prácticamente monopolizada por la familia Casati¹¹. La documentación coetánea en este periodo utiliza de forma incoherente las palabras *enviado*, *embajador*, *residente* y *ministro*, lo que indica que no se ha dado todavía una profesionalización de la figura del embajador. La representación española en los cantones católicos y protestantes tenía lugar en las ciudades de Lucerna y Coira, respectivamente —podía haber un “enviado” o dos, dependiendo del contexto. El gobernador de Milán tenía poder directo sobre estos embajadores, excepto en el reclutamiento de mercenarios, decisión que dependía directamente de Madrid¹². La legación de Suiza no era tan prestigiosa como las demás, lo que permitió este modelo híbrido de enviado-embajador, lo que no fue óbice para la existencia de enviados especiales, como Saavedra Fajardo o don Juan de Watteville. Esta circunstancia suponía también un problema, como fue el caso de los conflictos protocolarios que tuvo más de una vez Saavedra Fajardo por faltarle credenciales de embajador frente a su homólogo francés.

Comenzando el nuevo siglo, la anterior Liga se renovó en 1702, cuando los cantones católicos reconocieron a Felipe V como nuevo rey de España en el contexto de la contienda dinástica que dio inicio a la Guerra de Sucesión. No obstante, con la pérdida definitiva del Milanesado en 1709 en favor del Imperio Austríaco, las relaciones hispano-suizas en virtud del Capitulado de Milán se vieron obligadas a un cambio, más aún cuando los Tratados de Utrecht y Rastatt ratificaron internacional-

¹¹ Behr (2010), *op. cit.*, pp. 163-180.

¹² Maffi, Davide: *Il baluardo de la corona. Guerra, esercito, finanze e società della Lombardia seicentesca (1630-1660)*. Firenze: Le Monnier, 2007, pp. 106-114; *La citadella in armi: esercito, società e finanza nella Lombardia di Carlo II (1660-1700)*. Milano: Franco Angeli Storia, 2010, pp. 77-81.

mente esta pérdida territorial española¹³. Una vez que los cantones aceptaron esta realidad, y salvando el interés de reclutadores privados de tropas suizas, se produjo una práctica ruptura de relaciones diplomáticas que perduró hasta 1729, cuando se volvió a contar con la presencia de un enviado ordinario en Lucerna.

A partir de esta fecha la relación diplomática estuvo marcada por el contexto de las operaciones militares en Italia fruto de la política revisionista de los Borbones, lo que se tradujo en la firma de capitulaciones para la creación de regimientos suizos al servicio de España¹⁴. Tras el contexto de paz posterior al Tratado de Aquisgrán de 1748, el embajador en los cantones fue un observador privilegiado de los movimientos de las potencias vecinas —Austria—, pero a partir de 1769, dejando atrás un intenso periodo de reformas en el ejército —que afectó profundamente a los cuerpos suizos— y el fin de conflictos en escenario italiano, las relaciones hispano-suizas decayeron de nuevo. No fue hasta la Guerra de Convención, tras la Revolución Francesa de 1789, cuando el interés diplomático mutuo se acentuó volviéndose a enviar embajadores ordinarios: España por la nueva necesidad de regimientos suizos y Suiza por la ocupación francesa de los cantones. Por otro lado, además del servicio mercenario, que se mantuvo a lo largo del siglo —superando incluso al de otras naciones—, las relaciones entre ambos Estados se dinamizaron en lo cultural y comercial en torno a la ciudad de Cádiz¹⁵.

Respecto a la figura del embajador, en esta época se reforzó su función. Se fijó su residencia definitiva en Lucerna y se le dotó de funciones plenipotenciarias. También se experimentaron cambios formales: mientras que en el siglo anterior el nombramiento era indirecto —las instrucciones se enviaban desde Madrid a Milán, y desde allí el gobernador las remitía al enviado en los cantones—, en el XVIII el nombramiento era directo

¹³ Además, la Guerra Civil Suiza, conocida también como II Guerra de Villmerguen (1712), alejó a los cantones del escenario internacional en estos años. El conflicto evidenciaba las diferencias político-religiosas latentes desde el siglo anterior: los cantones protestantes eliminaron en esta guerra el control que los cantones católicos tenían de algunas prefecturas comunes, como Baden, lugar tradicional de celebración de la Dieta Anual del Cuerpo Helvético.

¹⁴ Este proceso es el núcleo fundamental de mi tesis doctoral *Los regimientos suizos al servicio de España en el siglo XVIII*, en curso y dirigida por Antonio Jiménez Estrella (UGR) y Francisco Andújar Castillo (UÁL).

¹⁵ Haier, Hugues: «El atractivo gaditano para los suizos de la segunda mitad del siglo XVIII: del capitalismo mercantil hasta los pequeños probadores de fortuna», en: Villar García, María Begoña / Pezzi Cristóbal, Pilar (eds.): *Actas del I Coloquio Internacional "Los extranjeros en la España Moderna"*. Málaga: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003, vol. II, pp. 410-416.

por el rey, y era el Secretario de Estado quien enviaba personalmente las instrucciones al embajador en cuestión. A pesar de estos cambios, y por las características de la legación en Suiza, continuaron existiendo enviados en circunstancias coyunturales. Al fin y al cabo, Suiza no era un centro diplomático como Viena o París, y la debilidad del “partido español” en los cantones era manifiesta, salvo pequeños momentos de éxito, frente a los bandos francés o austríaco.

3. LA REPRESENTACIÓN DIPLOMÁTICA ESPAÑOLA EN LOS CANTONES DURANTE EL SIGLO XVIII

La obra ya señalada de Ozanam nos ofrece un listado de diplomáticos españoles en los cantones durante el siglo XVIII: Carlos Casati (1686-1703), Lorenzo Verzuso, marqués de Berreti Landi (1703-1716), Félix Cornejo (1728-1733), Miguel Capparoso (1735-1743 / 1747-1751), Blas Jover (1743-1744), José Carpintero (1744-1747), Manuel Capparoso (sobrino del anterior, 1751-1757), Demetrio Mahoni, o conde de Mahoni (1757-1758), Francisco González de Bassecourt, conde del Asalto (1766-1769) y José Caamaño (1791-1799). A esta lista habría que añadir algunos secretarios de embajada, auxiliares fundamentales de los primeros, como veremos, y enviados excepcionales a los cantones en tiempos en los que las relaciones diplomáticas no se cultivaban demasiado: son los casos del marqués de Capecelatro en 1711 o Nicolás Antonio de Oliver en 1726¹⁶. La no continuidad de personal diplomático en determinados intervalos se explica, como hemos dicho, por la menor importancia de la legación suiza frente a otras.

En este apartado vamos a abordar dos grandes aspectos: por un lado, las funciones principales del embajador; por otro lado, su entorno inmediato, especialmente su familia y red de clientelas. Para ello recurriremos en mayor medida a la correspondencia diplomática perteneciente a la embajada de Félix Cornejo (1728-1737).

3.1 EL NOMBRAMIENTO Y LAS FUNCIONES DIPLOMÁTICAS

En primer lugar debemos decir que Félix Cornejo no fue nombrado “embajador”, sino “residente” en los cantones. Esta condición, poco habitual en los diplomáticos españoles del

¹⁶ Archivo Histórico Nacional [AHN], Estado, legs. 4633 y 6769.

XVIII, confería el rango de un ministro de importancia secundaria para tratar asuntos de carácter extraordinario, como lo era en este caso una hipotética liga con los cantones. Al contrario, un embajador tenía carácter plenipotenciario¹⁷. Oriundo de Alba de Tormes —Salamanca—, Félix Cornejo fue oficial en el secretariado de Perú del Consejo de Indias y secretario de la embajada de España en Francia (1705), encargándose de sus asuntos entre la muerte del duque de Alba y la llegada del príncipe de Chelamar (29 de mayo de 1711-19 de junio de 1715). El 7 de marzo de 1717 se convirtió en residente en los cantones de esguizaros y grisonos, pero su nombramiento fue anulado y no llegó a partir a Suiza debido a una crisis diplomática en la que los cantones católicos reconocieron como rey de España al archiduque Carlos y no a Felipe V. Mientras tanto, fue nombrado “agent de preces” en Roma (3 de agosto de 1720), a donde llegó el 21 de abril de 1721 haciendo varias veces de ministro interino. Fue nombrado de nuevo residente en los cantones suizos (16 de febrero de 1728), esta vez de forma definitiva, y allí desempeñó su labor hasta el 24 de marzo de 1733 con el objetivo de afianzar una relación “poco cultivada” desde el final de la Guerra de Sucesión. Durante este periodo consiguió el hábito de la Orden de Santiago (1729), y finalmente, se le nombró enviado extraordinario en Génova (26 de septiembre de 1734), donde residirá desde el 16 de noviembre de 1735 hasta su muerte.

Vamos a tratar ahora las primeras instrucciones que nombraban a Félix Cornejo residente en los cantones (marzo de 1717) que, como hemos dicho, no tendrían efecto hasta 11 años después¹⁸. Las instrucciones dadas a embajadores o personal diplomático son una fuente de primer orden que no sólo muestra sus funciones, sino las intenciones y expectativas del cargo. A través de sus 31 páginas y 19 puntos podemos encontrar las siguientes temáticas.

Cultivar la correspondencia

La correspondencia era la única forma de comunicación posible a grandes distancias, y de hecho se puede decir que en la Edad Moderna se gobernaba mediante cartas. La información

¹⁷ Sobre Félix Cornejo véase Ozanam (1998), *op. cit.*, pp. 25, 33, 51, 64, 236 y 379.

¹⁸ Archivo General de Simancas [AGS], Estado, leg. 6767. «Instrucción que ha de observar D. Félix Cornejo en el empleo de residente en las Repúblicas de Esguizaros y Grisonos». Madrid, 7 de marzo de 1717, 31 pp.

—y desinformación— ha sido siempre poder, por lo que la constancia en la comunicación debía suplir la rapidez de los envíos. Existía una jerarquía de precedencia y títulos a la hora de escribir las cartas que debía ser muy cuidada. Por ejemplo, para dirigirse al Cuerpo Helvético siempre habría que dirigirse a las cabezas de cada cantón de la siguiente manera: “A los ilustres y potentes señores burgomaestres, escultetos, landamanos y consejeros de los cantones de Zúrich, Berna, Lucerna, Uri, Schwyz, Unterwalden, Zug, Glaris, Basilea, Friburgo, Soleura, Schaffhausen, Appenzel y abad de San Gall”¹⁹.

Las instrucciones de Cornejo recomendaban estar comunicado con todo el cuerpo diplomático español, especialmente con los territorios en los que también tenían importancia los intereses de los cantones, como Francia. Teniendo en cuenta la especial relación de Francia y Suiza desde el siglo XVI, las negociaciones diplomáticas entre España y los cantones en un primer momento se desarrollaron por intermediación del embajador de la monarquía gala. Un buen ejemplo lo encontramos a comienzos de siglo, cuando el marqués de Puiseux dio orientaciones al entonces embajador español marqués de Berreti Landi. Más adelante, no obstante, se intentó conservar “independencia” respecto a Francia en este sentido, existiendo tanto partidarios de una mayor colaboración como detractores de la “sujeción” a los franceses en los asuntos de esguízaros.

Por otro lado, también había que tener relación directa —correspondencia— o indirecta —lectura de documentación previa— con los predecesores en el cargo. Sáez ya ha señalado cómo la producción escrita de los embajadores, y en definitiva la literatura de los hombres de poder, sirve de “brújula” en las relaciones políticas con otros Estados²⁰. Es significativo que los primeros pasos de un diplomático en su nuevo destino sean la lectura detenida de los documentos legados por el anterior o la correspondencia con anteriores ministros en el cargo. En este sentido, no podemos comprender la labor de Félix Cornejo sin la correspondencia, memorias y relaciones descriptivas legadas por su predecesor, el ya citado marqués de Berreti Landi.

El ceremonial

Las instrucciones daban especial importancia a la puesta en valor simbólica del residente, ya que no sólo cumplía una fun-

¹⁹ AHN, Estado, leg. 4597. «Correspondencia de Blas Jover». Año 1742.

²⁰ Sáez (2014), *op. cit.*, pp. 91-110.

ción coyuntural, sino que iba a vivir en los cantones con su familia. Su vida cotidiana debía de ser un símbolo de la Monarquía que representaba, y esto pasaba necesariamente por un especial cuidado de los actos religiosos y la transmisión de los valores católicos españoles. Por ello, debían guardarse con celo tradiciones, lutos y demostraciones de fe en beneficio de la imagen de España²¹. No sólo la cultura política de los cantones era muy diferente a la española, sino también las celebraciones, un sentimiento que Cornejo nos transmite en su correspondencia reservada con la Secretaría de Estado. Veamos un ejemplo ilustrativo en el que las mentalidades y la empatía personal juegan un rol decisivo en las negociaciones diplomáticas.

Era miércoles 13 de octubre de 1728. Atendiendo a la correspondencia de Cornejo, que llevaba dos meses instalado en Lucerna, con el marqués de la Paz, Secretario de Estado, el domingo anterior (10 de octubre) se había conmemorado “la libertad dada a estas repúblicas [suizas]” en 1308 por el legendario Guillermo Tell. Para la celebración se organizó un concurso de tiro al blanco con ballesta en el que participaban senadores, consejeros y ciudadanos. Era costumbre que los enviados de otros países dieran “una alhaja como premio al vencedor”, por lo que siguiendo la costumbre de su predecesor, el marqués de Berreti Landi, Cornejo había comprado una bandeja de plata por valor de 44 escudos. Después de la competición fue invitado a una cena con los tiradores, y se le ofreció “el principal asiento” en medio de dos senadores. Tras el convite, dichos senadores acompañaron a Cornejo a sus aposentos, y allí ofrecieron un brindis al son de trompetas y timbales. Cornejo, sorprendido — recordemos que era domingo—, confesó después al marqués de la Paz que “a la preciosísima salud del rey correspondí bebiendo a la prosperidad de dichas repúblicas”, aunque no era propio de él beber alcohol. Temiendo que tan extraña situación se repitiera, ya que el próximo domingo había sido invitado de nuevo a otra competición de tiro al blanco, quería excusarse de beber, “pues no es cosa a que estoy acostumbrado ni me podré acostumbrar jamás”. No obstante, a pesar de ser opuesto a su genio, aceptó la invitación, ya que en su opinión “con esto granjeo las voluntades de estos patricios”²².

²¹ La obra más reciente para el estudio del valor simbólico de los embajadores es: Polleross, Friedrich B.: *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653-1706)*. Petersberg: Imhof, 2010.

²² AHN, Estado, leg. 4603. 13 de octubre de 1728. Lucerna. De Cornejo al Marqués de la Paz.

Gastos ordinarios y extraordinarios

Los gastos diplomáticos eran abundantes y era necesario dar cuenta de todo. Una relación de gastos extraordinarios enviada por Cornejo a Madrid el 15 de abril de 1729 nos da una idea al respecto²³. De esta relación destacamos, además de regalos y pensiones excepcionales a particulares, tratados más adelante, tres partidas principales de gastos: sueldos, banquetes y correspondencia.

En primer lugar, dichos gastos se abonaron por el intérprete de alemán de Cornejo, Juan Bautista Sereni. Este hecho ilustra los retrasos en los envíos de dinero y las dificultades económicas a las que podía verse sometido el propio residente, que informa de la deuda contraída con su intérprete al marqués de la Paz. Sin embargo, resulta irónico que fuera Sereni, quien no había recibido su sueldo en ocho meses, quien tuviera que adelantar el dinero. Por ello, y en pago de este préstamo, el primer gasto consignado por Cornejo fue el sueldo del intérprete anterior equivalente a esos ocho meses —20 escudos al mes—.

La correspondencia que partía para España, Francia, Italia, el Norte de Europa y los propios cantones, además de tardar aproximadamente un mes en ser respondida, también suponía un gasto considerable. Los precios de papel, pluma, lacre, polvos, portes y francaturas —franqueos— eran elevados. Sólo entre agosto de 1728 y marzo de 1729 Cornejo gastó en este concepto 275 escudos romanos y 7 bayoques —moneda de cobre de escaso valor utilizada en Roma y gran parte de Italia—, siendo el segundo gasto más importante tras banquetes y comidas. Dichos correos solían dirigirse curiosamente a través de Zúrich, cantón protestante no aliado de España que, sin embargo, era vía natural de comunicación para enviar correos a Francia. Este hecho obligaría a buscar, no siempre con éxito, vías alternativas de comunicación postal.

Respecto a los gastos en banquetes, espacios inmejorables de negociación y empatía, eran sin duda los más elevados. Veamos un ejemplo: Cornejo fue el anfitrión de la Dieta celebrada por los cantones católicos en Lucerna el 27 de febrero de 1728, poco después de instalarse definitivamente en Suiza. Por ello, el diplomático organizó una serie de comidas a las que fueron invitados los diputados que asistieron a la Dieta, además de los oficiales y coroneles suizos de los regimientos Besler y Niderist, al

²³ AGS, Estado, leg. 6767. «Cuenta de los gastos extraordinarios de D. Félix Cornejo». Agosto de 1728-Marzo de 1729.

servicio de España, que obviamente asistieron también al convi-
te para hacer prevalecer sus intereses. El gasto total ascendió,
en el mismo periodo señalado anteriormente, a 395 escudos ro-
manos y 73 bayoques, siendo el más elevado de la relación.

Especial atención a los cantones católicos

Aunque las prácticas políticas en España y Suiza no tenían mucho en común —monarquía/repúblicas—, les unía la reli-
gión católica, un valor fundamental que se iba a traducir en me-
jores relaciones diplomáticas o en el reclutamiento de regimien-
tos suizos al servicio de España. Para la diplomacia española
era primordial la atención a la Helvecia Católica, la conformada
por los cantones de Lucerna, Friburgo, Soleura, Uri, Schwyz,
Unterwalden, Zug y los llamados cantones mixtos —por permi-
tir en su territorio católicos y protestantes— de Glaris y Appen-
zell²⁴. En este juego diplomático, el pago de pensiones —tam-
bién a particulares— y el mantenimiento de cuerpos militares al
servicio del ejército eran piezas clave para sostener dichas alian-
zas. No obstante, algunas voces del círculo de embajadores y re-
sidentes recomendaban no dejar de lado una buena correspon-
dencia con el resto de cantones *herejes*, ya que, al fin y al cabo,
rodeaban a los católicos y contaban con mayor población y ca-
pacidad reclutadora —especialmente temido en este sentido era
el cantón de Berna—, lo que dado el caso, y sin escrúpulos reli-
giosos, podría utilizarse en beneficio de España.

Pensiones y regalos

Mantener una alianza con los cantones tenía un precio ele-
vado, y éste era el pago de pensiones ordinarias a cada cantón
—dependiendo de su colaboración— o extraordinarias a sena-
dores y diputados. Diferentes tensiones en este sentido en la
primera mitad de siglo explican que España no quisiera forma-
lizar siempre una liga o mantener a un enviado en los cantones
por los costes resultantes. La competencia por mantener cliente-
las y facciones era especialmente fuerte con el Imperio, ocasión
aprovechada por diputados y senadores en beneficio propio.

En cualquier caso era fundamental establecer una amplia
red de contactos de confianza que informaran o facilitaran ges-
tiones para los intereses españoles. Para ello la vía más eficiente

²⁴ Bragado Echevarría (2015), *op. cit.*, pp. 2801-2803.

y natural era la compra de voluntades, que garantizaría una votación favorable en las Dietas Anuales del Cuerpo Helvético o en las extraordinarias convocadas a petición del embajador español. Desde al menos el siglo XVII en la diplomacia española hay constancia del pago de *paraguantes* o regalos que se hacen a alguien para agradecer un servicio²⁵. En Francia se trataba de un pequeño obsequio hecho a los agentes del fisco para agradecer una disminución de tasas, y en España se entendía como “un agasajo que se da al artífice después de acabada la obra, además de lo ajustado”²⁶. Los regalos por tradiciones como las bandejas de plata que hemos mencionado más arriba o los pequeños aguinaldos repartidos en Navidad a oficiales y subalternos de la administración, ejército y milicias contribuían a mantener y recordar la liberalidad del Rey de España a través de su representante.

El gasto total en pensiones era sin duda el más elevado, porque de él dependía la diplomacia con los cantones. Este gasto ordinario acarrea deudas y tensiones desde el siglo XVII, época en la que se amenazó incluso con ocupar el Milanesado como satisfacción al retraso en el pago de dichas deudas. El Marqués de Berreti Landi calculaba en los primeros años del XVIII que los gastos anuales a los cantones ascenderían a 8500 doblones anuales²⁷.

3.2 LA CORTE DEL EMBAJADOR Y SUS REDES: FAMILIA, AMIGOS Y ENEMIGOS

El embajador, fiel reproducción de la imagen del rey, debía tener su corte. Sin embargo, como el Cuerpo Helvético era un conjunto de repúblicas, no existía propiamente una cultura de corte que demandara numeroso personal cortesano o diplomático. Este choque cultural se apreciaba en la correspondencia: una cultura monárquica absoluta contra una republicana, aunque hay que tener en cuenta la absolutización de este poder republicano en la mayoría de los cantones por el influjo de las prácticas políticas en el resto de Europa²⁸. La menor relevancia

²⁵ Biblioteca Nacional de España [BNE], Manuscritos, 20062/29. «Relación de la República Helvecia o los Esgúzaros» (s.f.) [mediados del siglo XVII], 30 pp.

²⁶ *Diccionario de Autoridades*, tomo IV (1734) (consultado en red 2-XII-2015).

²⁷ AGS, Estado, leg. 6766. De Berreti Landi a Cornejo. 28 de junio de 1717.

²⁸ Liebeskind Rivinus, Amadeo: «Absolutismo y democracia directa: corrientes absolutistas en los Cantones Países de Suiza, durante los siglos XVI y XVII», *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXIII, 57 (1953), pp. 515-524.

de la legación en Suiza hacía que el personal diplomático fuera reducido: embajador o residente y su familia, secretario, intérprete y la red de clientes más o menos densa que pudiera tenerse.

Familia y residencia

La residencia del embajador español y su familia se encontraba en Lucerna —la del embajador francés se encontraba en Soleura—, y contaba con el escudo de las armas de España bien visible en su entrada. En el siglo XVII dicha residencia se encontraba en Altdorf, la capital del cantón de Uri, en el XVIII en Lucerna para los esguizaros y Coira para los grisonos —aunque finalmente se adoptó Lucerna como centro oficial—, y a finales de siglo, y durante el XIX, en Berna. El cambio de residencia de un diplomático podía suponer el traslado de toda una familia: innumerables posadas, gastos abundantes y tediosas esperas para emprender el camino —Cornejo enfermó de fiebres tercianas a su paso por Milán en 1728— eran parte de los avatares del proceso. Los propios hijos del embajador podían ser iniciados en las funciones diplomáticas como auxiliares de sus padres, y en este sentido, paradigmático fue el caso de los embajadores españoles en Suiza a lo largo del siglo XVII.

En el caso de Cornejo vemos un destacado papel indirecto de su mujer, Josefa Zavalza, en su respuesta al primer nombramiento como enviado a los cantones en 1717, lo que nos introduce de lleno, sin salir de la diplomacia, en la historia social de la familia. Como dijimos, Cornejo fue nombrado residente en los cantones en marzo de 1717, pero el nombramiento no tuvo efecto por una crisis diplomática en la que los cantones católicos reconocieron al archiduque como duque de Milán y rey de España. Antes de la conclusión de este hecho, Cornejo y Josefa, instalados en París, habían dado muestras de insatisfacción ante una repentina marcha a los cantones. Cornejo no deseaba partir a Suiza, pero tampoco quería contradecir los intereses reales: redactó diversas cartas en las que se debatía “entre la obligación de marido y criado de Su Majestad”, pues no quería abandonar a su mujer, de frágil salud²⁹. Además, Josefa, después de tres partos, en los cuales ninguno de los infantes había superado los dos meses de vida a causa de la alferecía —enfermedad asociada a la epilepsia—, finalmente pudo dar a luz a un niño sano

²⁹ AGS, SGU, leg. 4591. De Cornejo al marqués de la Paz. 15 de octubre de 1717.

ese mismo año³⁰. Por esta razón, además de por todos los inconvenientes de un traslado a un país de cultura y lenguas desconocidas para ambos, la propia Josefa redactó una misiva en la que instaba al rey a reconsiderar el nombramiento³¹. La misma situación se repitió cuando Cornejo hubo de marchar para la embajada de Roma, donde Josefa no pudo acompañarle por su frágil estado de salud: falleció el 20 de noviembre de 1720 a causa de un zaratán, nombre dado en castellano antiguo al cáncer de mama. Estos hechos pueden ilustrar la dialéctica entre la predisposición a las funciones diplomáticas y sus consecuencias en la estructura familiar del Antiguo Régimen.

Amigos y enemigos

Como se ha dicho, una amplia red de clientes era necesaria para gestionar los negocios de esguízaros y grisones. Desde el siglo XVI existía en Suiza un “partido español”, iniciado por Walter de Roll, primer reclutador al servicio de España, y reforzado especialmente en la segunda mitad del XVII, que defendía los intereses españoles en Suiza³². No obstante, y teniendo en cuenta las cíclicas relaciones hispano-suizas, las redes de este partido eran extremadamente débiles en función del momento y debían ser constituidas tras las largas ausencias de personal diplomático. El embajador podía servirse de sus secretarios e intérpretes en esta tarea, especialmente en los viajes realizados a las principales ciudades suizas. El nuevo personal diplomático debía emular aquellas costumbres de otros enviados, o incluso superarlas, para ganarse el favor de consejeros y diputados. Francisco Andriani, enviado extraordinario de los cantones católicos a la Corte de Madrid, solicitó en 1729 a Cornejo un caballo blanco como regalo personal para el esculteto de Lucerna, lo que después de consultarse al rey, finalmente se concedió³³.

No sólo había que centrarse en los éxitos de España, sino también en los fracasos de la política exterior de los estados

³⁰ La lucha personal de Doña Josefa Zavalza fue puesta como ejemplo de devoción a San Joaquín por el jesuita Juan Bautista de León en su obra *A la mayor gloria de Dios, el nuevo cielo del Empíreo, San Joaquín, Abuelo de Jesucrito, y prodigioso en sus virtudes y milagros. Segunda parte*, publicada en Madrid en 1723. [Consultado en 11/08/2015].

³¹ AGS, SGU, leg. 4591. «Correspondencia con ministros extranjeros». Año 1728.

³² Bragado Echevarría (2014), *op. cit.*, pp. 229-242.

³³ AGS, Estado, leg. 6769. «Correspondencia de Félix Cornejo». Año 1729.

enemigos. Es decir, se debían “atravesar los manejos” de potenciales rivales. El espionaje era un complemento fundamental a esta tarea. Dado el especial interés del reclutamiento mercenario en Suiza por las potencias del momento —además de España, especial interés mostraban Francia, Holanda y Saboya— una buena forma de boicotear a los adversarios era reclutar antes que ellos, intentar causar el mayor número de desertiones posibles o adelantarse a cualquier negociación previa de reclutamiento de tropas. Esto último es lo que intentó el embajador Blas de Jover al dar instrucciones a Francisco Canet, persona de su confianza, para que pasara como espía a Berna en marzo de 1743, donde se negociaba la creación de un regimiento con aportación de todos los cantones protestantes al servicio de Inglaterra y Holanda. La misión principal era ponerse en contacto con senadores y diputados y ofrecerles “regalos” que ayudaran a cambiar de opinión en la votación final³⁴. En ocasiones eran los propios suizos los que no favorecían los intereses españoles. Los colaboradores no siempre cumplían con lo esperado, y era difícil fiarse de ellos. Tras el primer nombramiento infructuoso de Cornejo como residente en los cantones en 1717, en el ínterin, “Mr. Mohr”, baile de Lucerna, tomó la iniciativa y se puso en contacto con Cornejo para ganarse su favor. Este último, que no había gestionado anteriormente los asuntos de esguízaros, pidió consejo al antiguo embajador de España en los cantones, Berreti Landi, y a su homólogo en Francia, el príncipe de Chelamar. El primero lo calificó de “apasionado e ignorante, y el segundo desconfiaba de él, ya que aunque se nos muestre aficionado, es por fin esguízaro [...] siendo naturalmente todos los esguízaros interesados y avaros”³⁵.

4. CONCLUSIONES

Timothy Garthon Ash, en un artículo de opinión publicado en *El País* sobre los famosos papeles de WikiLeaks³⁶, destacaba no solo su interés para el público en general, sino para los historiadores a la hora de escribir sobre las relaciones internacionales actuales. En este sentido, los documentos de WikiLeaks se adelantaban en años, quizás en siglos, a lo que de otra forma

³⁴ AGS, Estado, leg. 6782. «Instrucciones dadas a Francisco Canet para pasar a Berna». Marzo de 1743.

³⁵ AGS, Estado, leg. 6766. De Chelamar a Cornejo. 21 de junio, 28 de junio y 5 de julio de 1717.

³⁶ *El País*. 30-XI-2010, http://elpais.com/diario/2010/11/30/opinion/1291071611_850215.html.

tendríamos que haber buscado en un archivo. Gracias a estos cables, toda la información relacionada con la diplomacia mundial bajo sospecha de “conspiración” o simple hipótesis se hacía realidad en documentos oficiales, que aún no dejan de sorprender por su claridad y desinhibición. Pues bien, los investigadores que trabajan con correspondencia diplomática experimentan sensaciones similares de catarsis y sorpresa cuando leen cartas que confirman sus ideas o bien descubren nueva información. Si resultan interesantes, casi una curiosidad, los papeles de WikiLeaks para entender el presente, imaginemos el “WikiLeaks” particular que engloba el estudio de las relaciones diplomáticas en la Edad Moderna.

Esta pequeña aportación pretende contribuir a un mejor conocimiento de las relaciones internacionales entre España y Suiza a través de sus representantes³⁷. Es sabido que la función diplomática, tal y como la entendemos hoy, se profesionalizó en el XVIII, pero es cierto que aún va a conservar rasgos del “tipo viejo”. Este siglo fue precisamente un periodo de transición hacia el XIX, cuando tras el Congreso de Viena (1815) se definió claramente la función, significado y símbolos de la diplomacia, entendiéndose como una relación política internacional de paridad entre dos Estados-Nación diferentes. Suiza fue en el XVIII una legación en el centro de Europa, en mitad de los grandes puntos de interés como Francia, Italia y el Imperio, en mitad de un sistema político extraño y complejo para los embajadores españoles.

Nos hemos acercado a la figura de los diplomáticos españoles en Suiza en el siglo XVIII, teniendo en cuenta sus circunstancias personales y capital social. El triple juego en el que debía insertarse el personal diplomático en el Cuerpo Helvético —interés personal, de los cantones, de España— queda fielmente retratado en la personalidad de Félix Cornejo: su situación familiar, el choque cultural ante lo desconocido y la razón de Estado fueron los puntos de referencia para el desempeño de su labor. Dos periodos de escasas relaciones diplomáticas, uno en cada mitad de siglo, son indicativos de las relaciones interrumpidas entre ambos países y de la inestabilidad en la creación de redes, que sin embargo encontrarán puntos álgidos a mediados y a finales de siglo. En el contexto de estas relaciones en el Siglo de las Luces, herederas de los antiguos vínculos comerciales y

³⁷ Es significativo el conocimiento superficial que tenemos de este siglo en la relación hispano-suiza, lo que no ocurre para el siglo XIX. Véase Martínez Mercader, Juana: *Las relaciones de España con Suiza en el siglo XIX*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.

militares por los intereses españoles en el Milanesado, la diplomacia hispano-suiza se enmarcó en dos coordenadas: el reclutamiento de mercenarios en diferentes coyunturas bélicas —una parte de los cuales participaron en las repoblaciones de Carlos III junto a otros emigrantes suizos—, y las nuevas relaciones comerciales que empezaban a anunciarse en la colonia suiza de Cádiz a finales de siglo.

BIBLIOGRAFÍA

- Alvar Ezquerro, Alfredo: *El Embajador Imperial. Hans Khevenhüller (1538-1606) en España*. Madrid: Edición conjunta BOE y Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, 2015.
- Anderson, Mathew Smith: *The Rise of Modern Diplomacy 1450-1919*. London/ New York: Longman, 1993.
- Barston, Ronald Peter: *Modern Diplomacy*. London: Routledge, 2014, 4ª ed.
- Behr, Andreas: «Les diplomates de la Cour d'Espagne auprès des XIII cantons et des Grisons au XVII^e siècle», en: Pibiri, Eva/ Poisson, Guillaume Pibiri (eds.): *Les diplomats en question (XV^e-XVIII^e siècles)*. Lausanne: Études des Lettres n° 3, 2010 pp. 163-180.
- Bély, Lucien (ed.): *L'Europe des traités de Westphalie. Esprit de la diplomatie et diplomatie de l'esprit*. Paris: PUF, 2000.
- Bolzern, Rudolf: «Saavedra und die Schweiz», en: *Duchhardt, Heinz/ Strosetzki, Christoph (eds.): Spaniens Kultur und Politik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*. Wien: Böhlau, 1996, pp. 75-88.
- «España y Suiza en la época de la Paz de Westfalia», en: VV. AA.: *350 años de la Paz de Westfalia (1648-1998): del antagonismo a la integración en Europa*. Madrid: Biblioteca Nacional/ Fundación Carlos Amberes, 1998, pp. 63-73.
- Bragado Echevarría, Javier: «“Hombres sin dinero, hombres sin orejas”: la nación suiza vista por los embajadores españoles del siglo XVIII», en: Iglesias Rodríguez, Juan José/ Pérez García, Rafael M./ Fernández Chaves, Manuel F. (eds.): *Comercio y cultura en la Edad Moderna. XIII Reunión Científica de la Fundación Española de Historia Moderna*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015, pp. 2799-2812.
- «El servicio mercenario suizo en los ejércitos de los Austrias: las Ordenanzas de Suizos de 1589», en: Ruiz Molina, Liborio/ Ruiz Ibáñez, José Javier/ Vincent, Bernard (eds.): *El Greco y los otros... La*

- contribución de los extranjeros a la Monarquía Hispánica, 1500-1700. *Yakka: Revista de estudios yeclanos*, 20 (2013-2014), pp. 229-242.
- «Los orígenes del servicio mercenario suizo en los ejércitos borbónicos: las capitulaciones del Regimiento Amrhyn de 1703», en: Martínez Ruiz, Enrique/ Cantera Montenegro, Jesús (dirs.): *Perspectivas y novedades de la Historia Militar: una aproximación global*. Madrid: Ministerio de Defensa, 2014, vol. I, pp. 683-699.
- Bravo Lozano, Cristina/ Quirós Rosado, Roberto (coords.): *En tierra de confluencias: Italia y la Monarquía de España*. Valencia: Albatros, 2013.
- Buriánková, Michaela: «La nobleza en el servicio diplomático después del año 1648», en: Labrador Arroyo, Félix (ed.): *II Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Moderna. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos-Cinca, 2015, pp. 401-411.
- Conde Pazos, Miguel: «Entre franceses y españoles: el Cardenalato del Príncipe Juan Casimiro Vasa y la diplomacia hispano-italiana en Italia (1643-1648)», *Libros de la Corte.es*, número extra 1 (2014), pp. 33-51.
- Haier, Hugues: «El atractivo gaditano para los suizos de la segunda mitad del siglo XVIII: del capitalismo mercantil hasta los pequeños probadores de fortuna», en: Villar García, María Begoña/ Pezzi Cristóbal, Pilar (eds.): *Actas del I Coloquio Internacional "Los extranjeros en la España Moderna"*. Málaga: Ministerio de Ciencia e Innovación, 2003, vol. II, pp. 410-416.
- Jover, José María/ Hernández Sandoica, Helena: «España y los Tratados de Utrecht», en: Menéndez Pidal, Ramón: *Historia de España*, tomo XXIX-I, *La época de los primeros Borbones, 1700-1759*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985, pp. 337-440.
- / López-Cordón, María Victoria: «La imagen de Europa y el pensamiento político internacional», en: Menéndez Pidal, Ramón (fund.): *Historia de España*, vol. XXVI-I, *El Siglo del Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986, pp. 353-522.
- Kubiacyk, Filip: «Entre guerra y diplomacia. Fernando el Católico y la política exterior de España entre 1492 a 1516», en: Gloria Egido, Aurora/ Laplana Gil, José Enrique (coords.): *La imagen de Fernando el Católico en la Historia, la Literatura y el Arte*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 375-382.
- Kugeler, Heidrun: *'Le Parfait Ambassadeur'. The Theory and Practice of Diplomacy in the Century Following the Peace of Westphalia*. Oxford: 2006 (tesis doctoral).

- Liebeskind Rivinus, Amadeo: «Absolutismo y democracia directa: corrientes absolutistas en los Cantones Países de Suiza, durante los siglos XVI y XVII», *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXIII, 57 (1953), pp. 515-524.
- López-Cordón, María Victoria: «Honorables embajadores, esforzados políticos: los negociadores españoles en el Congreso de Utrecht», en: Castellano, Juan Luis/ López-Guadalupe, Miguel Luis: *Homenaje a Antonio Domínguez Ortiz*. Granada: Universidad de Granada, 2008, vol. 3, pp. 529-564.
- Maffi, Davide: *Il baluardo de la corona. Guerra, esercito, finanze e società della Lombardia seicentesca (1630-1660)*. Firenze: Le Monnier, 2007, pp. 106-114.
- *La cittadella in armi: esercito, società e finanza nella Lombardia di Carlo II (1660-1700)*. Milano: Franco Angeli Storia, 2010, pp. 77-81.
- Martínez Mercader, Juana: *Las relaciones de España con Suiza en el siglo XIX*. Murcia: Universidad de Murcia, 2000.
- Ozanam, Didier: *Les diplomates espagnols du XVIII^e siècle: introduction et répertoire biographique (1700-1808)*. Madrid/ Bordeaux: Casa de Velázquez/ Maison des Pays Ibériques, 1998.
- Peinado Guzmán, Jose Antonio: «La monarquía española y el dogma de la Inmaculada Concepción: fervor, diplomacia y gestiones a favor de su proclamación en la Edad Moderna», *Chronica Nova*, 40 (2014), pp. 247-276.
- Pibiri, Eva/ Poisson, Guillaume (eds.): *Les diplomats en question (XV^e-XVIII^e siècles)*. Lausanne: Études des Lettres n° 3, 2010.
- Polleross, Friedrich B.: *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653-1706)*. Petersberg: Imhof, 2010.
- Porres Marijuán, María Rosario/ Reguera Acedo, Iñaki: *La proyección de la monarquía hispánica en Europa: política, guerra y diplomacia entre los siglos XVI y XVIII*. Bilbao: Universidad del País Vasco: Servicio de Publicaciones, 2009.
- Pradells Nadal, Jesús: *Diplomacia y comercio: la expansión consular española en el siglo XVIII*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1992.
- Rivero, Manuel: *Diplomacia y relaciones internacionales en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza, 2000.
- Sáez, Adrián J.: «El ingenio de la diplomacia: Saavedra Fajardo, el conde de Rebolledo y los reyes del norte», *Studia Aurea*, 8 (2014), pp. 91-110.

Javier Bragado Echevarría

Sánchez Jiménez, Antonio/ Sáez, Adrián J.: *Fajardo Saavedra y la Confederación Helvética. Contexto y textos de una relación*. Kassel: Reichenberger, 2014.

Usunáriz Garayoa, Jesús María: *España y sus tratados internacionales, 1516-1700*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 2006.

Von Hillard, Thiessen: «Diplomatie vom type ancien. Überlegungen zu einem Idealtypus des frühneuzeitlichen Diplomaten», en: Von Hillard, Thiessen/ Windler, Christian (coords.): *Akteure der Aussenbeziehungen: Netzwerke und Interkulturalität im historischen Wandel*. Wien: Böhlau, 2010, pp. 465-497.

Windler, Christian: «Städte am Hof. Burgundische Deputierte und Agenten in Madrid und Versailles (16.-18. Jahrhundert)», *Zeitschrift für Historische Forschung*, 30 (2003), pp. 207-250.

“Suiza no existe”: apuntes sobre la recepción de la literatura helvética en España

Isabel Hernández

Universidad Complutense de Madrid

La frase del artista suizo Ben Vautier que sirvió de lema al pabellón oficial de la Confederación Helvética durante la Exposición Universal celebrada en Sevilla en 1992 bien puede valer para definir la situación de las letras de este país en España, territorio en el que un buen número de generaciones se han formado con la idea de que intelectuales y escritores como Jean-Jacques Rousseau, Madame de Staël, Benjamin Constant, Max Frisch o Friedrich Dürrenmatt eran de origen francés y alemán respectivamente. La imagen de Suiza ha quedado de este modo reducida para muchos exclusivamente a la de un lugar idílico, de gigantescas montañas, por cuyos verdes prados corría la pequeña Heidi junto con su amigo Pedro.

Que esto sea así se debe, sin duda, a una cuestión claramente cultural a la que va unido el desconocimiento de lenguas extranjeras que ha existido en España hasta hace relativamente poco tiempo. Si a ello le añadimos además los largos años de censura franquista, que generaron un panorama editorial un tanto caótico y desarticulado, no resulta difícil comprender que la literatura suiza no haya ocupado nunca un papel relevante en el sistema literario (y editorial) español, de manera que resultaba muy fácil que el origen de los pocos nombres que sobresalían pasase desapercibido y se uniesen, por tanto, al del entorno mayor en cuya lengua se expresaban, esto es, Francia o Ale-

mania¹. Así figuraba en los libros de texto y manuales redactados en épocas en las que las literaturas se estudiaban como paradigmas nacionales en función de una lengua, y Suiza se destacaba precisamente por la ausencia de un paradigma de tales características².

En el caso de los escritores de expresión francesa, existe además una explicación añadida, que no es otra que el enorme peso que la literatura y el pensamiento galos tuvieron en la península ibérica desde la Ilustración, y que no permitió siquiera el desarrollo de un movimiento romántico comparable a los de otros entornos europeos; en el caso de los de expresión alemana, y en dependencia directa con ello, el hecho, también constatado, de que la práctica totalidad de las obras escritas en esta lengua que llegaban a nuestro país lo hacían a través del francés, dado el desconocimiento generalizado de la lengua alema-

¹ El caso de la Suiza italiana, con un porcentaje mucho más bajo de escritores, es similar. En lo que respecta a los autores que en la actualidad escriben en romanche, son prácticamente desconocidos en España y, al menos hasta hoy, en la base de datos del ISBN sólo consta una edición de la *Trilogía grisona* (2014) de Arno Camenisch (n. 1978), en la que se contienen los títulos *Sez Ner*, *Detrás de la estación* y *Última ronda*, traducidos, no obstante, a partir de su versión alemana. Hay que tener en cuenta, además, que entre la población tampoco es generalizado el conocimiento de que en Suiza se hablan cuatro lenguas oficiales y que una de ellas es precisamente el retorrománico.

² Contra la idea de concebir la literatura suiza como un todo orgánico se alzan todavía hoy voces que defienden el hecho de que la literatura que se escribe en Suiza no puede considerarse como un conjunto, dado que tanto la que se escribe en alemán, como las que se escriben en francés o italiano, se orientan respectivamente hacia los grandes centros culturales de los que dependen lingüísticamente (esto es, Alemania, Francia e Italia), y no hacia la Confederación en sí, pues ésta no presenta un conjunto homogéneo en cuanto a la lengua, la cultura y el territorio. A esto se refería Vautier al decir que Suiza no existía, y esto mismo habían puesto de manifiesto con anterioridad muchos intelectuales, Friedrich Dürrenmatt entre otros: "Suiza no es un Estado pequeño, sino una federación de Estados pequeños. En este sentido, tampoco hay suizos, sino suizos alemanes, suizos franceses, tesinos, unos pocos romanches [...]" (cit. según Bachman, Dieter: «Das panhelvetische Miuchmäucherli: Bemerkungen zum Übersetzen, zur Sprachenvielfalt der Schweiz und einer aussichtslosen Suche nach Identität», *Text + Kritik*, IX (1998), pp. 54-60, aquí p. 57). Puede que esto tenga algo de cierto, puesto que las cuatro lenguas no están mezcladas entre sí, pero la realidad actual viene demostrando desde hace tiempo que sí existen elementos de cohesión y, aunque bien es verdad que existe una dependencia cultural de estos ámbitos lingüísticos mayores, la realidad demuestra también que la literatura que se escribe en la Confederación ha venido siguiendo cauces propios ya desde finales del siglo XIX, e incluso antes, tal como se verá más adelante. Esto es fácilmente demostrable si se tiene en cuenta la distinta evolución histórica, política y social que ha vivido un país que no participó en ninguno de los dos grandes conflictos bélicos que han marcado la Historia de la Europa del siglo pasado.

na que se ha prolongado durante varios siglos³. La lengua de la cultura era el francés y ha seguido siéndolo hasta bien entrado el siglo XX, más allá incluso de los años 60, por lo que no resulta extraño que todo lo que se considerara como “bueno y elegante” se relacionara directamente con este ámbito cultural, sin entrar en consideraciones de si ello coincidía o no con la realidad⁴.

No obstante, y a pesar del tiempo transcurrido, la situación actual no parece haber mejorado mucho. No hay prácticamente relaciones entre las literaturas actuales de Suiza y España. Aparte de algunos nombres, entre los que destacan en el marco de un reducido círculo de intelectuales los de Robert Walser y Friedrich Dürrenmatt, los escritores suizos no han gozado nunca de una acogida significativa en nuestro país. Es evidente que esta ausencia no se debe a su inexistencia ni a la falta de calidad de sus obras, sino a las cuestiones antes mencionadas, a las que habría que añadir además los factores directamente relacionados con la situación política en España, por un lado, y con la actitud que mantuvo Suiza frente al resto de los países europeos durante la Segunda Guerra Mundial, por otro. Como es bien sabido, la Confederación adoptó una postura neutral, debido a lo cual no se vio envuelta en el conflicto bélico ni vivió la experiencia del mismo, de manera que su literatura no rompió nunca con su tradición literaria, hecho que favoreció, sin duda alguna, las letras helvéticas, confiriéndoles además unos rasgos sin-

³ Véase, por ejemplo, lo afirmado en el subtítulo de la traducción que el famoso fabulista Tomás de Iriarte hiciera de *El nuevo Robinson* (*Robinson der Jüngere*) de Johann Heinrich Campe (1746-1818): “Historia moral reducida a diálogos. Para instrucción y entretenimiento de niños y jóvenes de ambos sexos, escrita en alemán por el señor Campe. Traducida al inglés, al italiano y al francés, y de éste al castellano, con varias correcciones”. O lo asegurado por protagonistas de grandes obras literarias, como *Fortunata y Jacinta* (1887) de Benito Pérez Galdós, donde se dice de uno de sus personajes, Maximiliano: “Devoró el *Fausto* y los poemas de Heine, con la particularidad de que la lengua francesa que antes le estorbaba se le hizo pronto fácil”. Pérez Galdós, Benito: *Fortunata y Jacinta*, ed. de Francisco Caudet. Madrid: Cátedra, 2000, vol. I, p. 494.

⁴ A pesar del poderoso filtro que suponía la lengua francesa, traducciones directas de los originales alemanes las hubo en todos los tiempos, aunque no siempre buenas, motivo por el que la literatura escrita en lengua alemana tiene para el lector medio español ese matiz de literatura imposible, tremendamente difícil y a la que cuesta acercarse. Conscientes de ello, durante décadas los traductores se esforzaron por versionar los textos originales para hacerlos más accesibles a un lector hispano, lo que conllevaba la pérdida en buena medida del mensaje original; posteriormente, la conciencia de la falta de calidad de las traducciones llevó a los propios traductores al extremo contrario, esto es, a tratar de mantener la fidelidad al texto alemán a costa de la lengua española, con el consiguiente rechazo por parte del receptor español de unos textos casi en su totalidad ininteligibles.

gulares que hicieron de la literatura de la segunda mitad del siglo XX una literatura con entidad propia, que se diferenciaba tanto temática como formalmente de la que se escribía en el resto de los países de habla alemana. Así, la literatura suiza dejó de ser una literatura marginal, apenas tenida en cuenta en los estudios literarios y en los libros de texto, para convertirse en una literatura enormemente rica, que ha marcado y marca etapas e hitos.

Respecto del primer factor, es importante tener en cuenta que el sistema editorial español no se vio afectado únicamente por la censura, sino sobre todo por la ambigüedad institucional y la indefinición de un régimen que, a diferencia de otras experiencias totalitarias, trató de ir adaptándose a los tiempos, sin sustentarse en proyectos políticos e ideológicos precisos y homogéneos, más allá de la concentración de poder en la figura del dictador. La política del libro como tal no existió, sino que fue adaptándose, como el régimen, a las circunstancias y a los tiempos, de manera que editores y libreros desarrollaron sus propias estrategias de edición y de ventas⁵. Y así, durante la década de los 40, cuando el mercado editorial español comenzó a recuperarse tímidamente, se publicaron clásicos de diferentes lenguas (entre los alemanes, como no podía ser de otra forma, Goethe y Schiller), además de un buen número de obras que tenían como argumento principal la guerra, uno de los temas favoritos de los lectores de aquellos años⁶. Fue precisamente en 1943 cuando se fijaron los estatutos de Editora Nacional, creada por orden de junio de 1937 con el objetivo de editar, vender y distribuir todo tipo de publicaciones que contribuyeran a la formación cultural y social del pueblo español, lo que con el tiempo fue dando cabida a una serie de textos del pensamiento alemán altamente significativos. En 1951 comenzó la Guerra Fría, hecho que, en pleno proceso de recuperación, dejó a España en una posición internacional de aislamiento que, naturalmente, tuvo sus repercusiones en la recepción de la literatura extran-

⁵ Hubo, naturalmente, editores que apoyaron las políticas de la dictadura, aprovechando así los privilegios de las publicaciones oficiales, pero también los hubo que, aun expresando su apoyo al régimen de manera tanto individual como corporativa, antepusieron a ello las posibilidades de hacer negocio, por lo que hubieron de enfrentarse en más de una ocasión a los mecanismos de intervención del Estado. Gracias a su influencia, no obstante, pudieron quebrar en la práctica muchos principios del régimen y publicar obras difícilmente autorizadas a otro tipo de editores.

⁶ Sirva como ejemplo *Estalingrado* de Theodor Plivier, editada en 1949, sólo cuatro años después de su aparición en Alemania. En apenas dos años se vendieron en la España de posguerra 154.000 ejemplares, una cifra que, para la época, se corresponde con la de un *best seller* actual.

jera, y ello a pesar de que durante esa década se permitió cierta liberalidad en la vida universitaria y los estudiantes pudieron tener acceso a textos que hasta entonces estaban prohibidos a través de las traducciones procedentes de Iberoamérica. Revistas de reciente creación como *Ínsula* o *Índice* se abrieron también a la cultura europea y fue precisamente durante la década de los 50 cuando Calpe, fusionada ya con Espasa, dio comienzo a la publicación de la colección de libros de bolsillo que más hizo por la difusión de la literatura y el pensamiento universales entre la población española durante las décadas subsiguientes: en la colección Austral pudo hallar el lector español las obras más significativas de la cultura universal, desde los grandes clásicos hasta autores menos conocidos, pero no por ello menos relevantes, en un fondo editorial que se mantenía siempre vivo, pues las obras no dejaban de reeditarse y eran asequibles en cualquier momento. Entre los autores suizos publicados en Austral se encontraban Madame de Staël⁷, Benjamin Constant⁸ y Gottfried Keller⁹, algunas de cuyas obras ya habían aparecido con anterioridad en las colecciones de Calpe.

Por lo que al segundo de los factores mencionados se refiere, es fácil de comprender, a la vista de la peculiar idiosincrasia hispana, que la literatura helvética no iba a suscitar los intereses de los editores españoles, pues la situación peculiar vivida en la Confederación marcó de manera decisiva la evolución experimentada en el panorama literario alejándolo mucho de lo que buscaba el sistema editorial de aquella época. Autores tan significativos como Max Frisch o Friedrich Dürrenmatt defendieron en todo momento que la literatura debía tener una función dominante por encima de cualquier otra: despertar la conciencia crítica de los lectores acerca de la realidad específica del país, algo impensable en la España de aquellos años. Fue de este modo como la imagen de paz, armonía, belleza y seguridad que la Confederación había exportado siempre al exterior, y que fue la única que siguió conociéndose dentro de las fronteras españolas, comenzó a ser puesta en tela de juicio justo en los años inmediatamente posteriores al conflicto bélico mundial, cuando

⁷ *Diez años de destierro* había aparecido en Calpe en tapa dura en 1903 y, posteriormente, en la colección de bolsillo en 1930; Austral la reeditó en 1947 y ese mismo año se unió a ella *Alemania*. Un año antes se había editado *Reflexiones sobre la paz*.

⁸ *Adolfo* se publicó por primera vez en 1924 en la colección Universal y se reeditó en Austral en 1950.

⁹ *Los hombres de Seldwyla* se publicó por vez primera en Calpe en cuatro volúmenes en 1922; posteriormente se reeditaron en Austral en 1947 *Los tres honrados peñeros y otras novelas*; en 1966, Austral publicó las *Siete leyendas* junto con una colección de cuentos del folklore suizo.

España mantenía aún una postura de férreo aislamiento con el resto del mundo. Durante toda la década de los 60, los escritores asumieron una postura de compromiso político que cristalizó en una enorme actividad en los medios de comunicación y foros de opinión pública, paralela a su actividad literaria. Fue precisamente de este cuestionamiento de la “idea de Suiza” y de los valores que conllevaba de donde surgió el tema, tratado casi de manera insistente por todos los intelectuales del momento, de la aceptación o el rechazo del país y su realidad histórica, política y social, al tiempo que, como protagonista de los textos literarios, aparecía un individuo inmerso en ese entorno, cuya realidad se planteaba, generalmente, a través de un intento de huida de la misma. El tema resultaba, pues, demasiado difícil de aceptar para un régimen que pretendía exactamente todo lo contrario, esto es, evitar que cualquier intelectual, por la vía que fuera, llevara a cabo un planteamiento crítico y abierto sobre el sistema y la situación en la que se encontraba el país. Y así, durante los años 60 siguió difundiéndose una única idea de Suiza como país idílico, a la que contribuyó de manera decidida el buen número de traducciones y versiones que se hicieron de las dos obras más famosas de Johanna Spyri: *Heidi* y *Otra vez Heidi*. A lo largo de esa década la historia de la pequeña huérfana de los Alpes vio numerosas ediciones en colecciones infantiles y juveniles, y llegó a convertirse en uno de los relatos más conocidos por los niños españoles¹⁰.

Fue precisamente durante la década de los 60 cuando se produjo un cambio decisivo en el sector editorial gracias al Plan de Estabilización de 1959, que supuso un punto de inflexión para la integración de la economía española en el mercado mundial. Aunque algunas de las empresas que dominarían el sector ya estaban consolidadas, los cambios hacia una nueva sociedad de consumo y una mayor alfabetización fueron decisivos en un momento en que el ciudadano medio había visto aumentado su

¹⁰ En el catálogo de la Biblioteca Nacional de España aparecen un total de 342 registros diferentes de la obra de Johanna Spyri, cuya primera edición data de 1928 en la editorial Juventud: *Heidi: una narración para los niños y para los que aman a los niños*. La segunda parte, *Otra vez Heidi: una narración para los niños y para los que aman a los niños*, se editó por primera vez en 1942 en la misma editorial. Ambas obras vieron numerosas reimpresiones hasta bien entrados los años 60, y a ellas se unieron poco después las publicaciones de Fher, Molino y las ilustradas de Bruguera. No constan datos de los años de la Guerra Civil, pues las reimpresiones parecen interrumpirse por un periodo de diez años, de 1931 a 1941. De 1958 data la traducción de otra obra de Spyri, *La dulce Wiseli*, a la que se uniría algunos años después la de *Los niños Grittli*, pero ninguna de ellas llegó a tener el reconocimiento y la aceptación popular de los que sí gozó *Heidi*.

poder adquisitivo y estaba dispuesto a aprovechar las nuevas formas de venta financiada y los nuevos canales de distribución (ventas a plazos, fascículos en quioscos, clubes del libro, etc.). Y así, siguiendo el modelo marcado por la colección Austral, editoriales como Plaza y Janés, entonces aún separadas, comenzaron a editar clásicos en bolsillo, una tendencia que se acentuaría en décadas posteriores al aparecer en el panorama editorial español sellos como Planeta o Alianza¹¹. Los años 60 coincidieron además con el desarrollo del turismo en nuestro país, gracias a una fuerte propaganda llevada a cabo por el Ministerio de Información y Turismo, curiosamente el mismo que había pasado a encargarse también de la censura¹². Fue así como el sello Aguilar pudo publicar algunas piezas teatrales de Max Frisch, un autor que se convirtió durante esa década en uno de los más leídos gracias a la publicación de sus tres grandes novelas en la recién inaugurada editorial Seix Barral¹³. También el teatro de Dürrenmatt vio traducciones españolas en aquellos años, fundamentalmente en revistas literarias, una tendencia que se consolidaría a lo largo de los años 70 con la formación de grupos editoriales, resultado de las absorciones, fusiones o quiebras que surgieron de las nuevas condiciones políticas a las que hubo de adaptarse la edición a partir de 1975.

Pero ¿qué características definen la literatura suiza de esta segunda mitad del siglo XX y por qué sigue sin interesar hoy demasiado en el sistema editorial español? Por lo que a la Suiza

¹¹ Es importante también tener en cuenta que la consolidación de la industria editorial se debió a su tipificación como sector protegido en el marco de los Planes de Desarrollo, lo cual le ofreció toda una serie de importantes ventajas fiscales y crediticias. Véase al respecto: Martínez Martín, Jesús A.: *Historia de la edición en España 1939-1975*. Madrid: Marcial Pons, 2015.

¹² La censura se introdujo formalmente en España el 22 de abril de 1938, sin haber concluido aún el conflicto bélico. Su artífice fue Ramón Serrano Suñer y su objetivo primero suprimir los periódicos y revistas republicanos, convirtiendo el conjunto de la prensa en una institución al servicio del Estado, transmisora de valores oficiales e instrumento de adoctrinamiento político. El 18 de marzo de 1966 se reguló definitivamente a través de la llamada Ley de Prensa e Imprenta, que introducía considerables modificaciones respecto de la anterior. Esta ley siguió vigente incluso tras la muerte de Franco, hasta que el 1 de abril de 1977 se anuló por Decreto Real. Véase al respecto: Neuschäfer, Hans-Jörg: *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*. Stuttgart: Metzler, 1991.

¹³ “Afortunadamente, la censura española no fue por aquellos años obstáculo alguno para la obra de este autor, que, como escritor escéptico, representaba una repulsa generalizada de las ideologías”. Fernández de Gorostiza, Antonio: «Max Frisch en España», en: Raders, Margit/ Schilling, María Luisa (eds.): *Deutsch-spanische Literatur- und Kulturbeziehungen. Rezeptionsgeschichte/ Relaciones hispano-alemanas en la literatura y la cultura. Historia de la recepción. Actas de la VII Semana de Estudios Germánicos*. Madrid: Ediciones del Orto, 1995, pp. 257-256.

alemana se refiere, la generación de escritores que compartió escenario con Frisch y Dürrenmatt, y entre los que se cuentan nombres tan importantes como los de Hugo Loetscher (1929-2009), Adolf Muschg (nacido en 1934) o Peter Bichsel (1935), continuó moviéndose por los cauces establecidos por sus predecesores: el compromiso político de ambos había abierto una línea de enfrentamiento crítico con el país que estos nuevos autores siguieron practicando de manera insistente y decidida. A pesar de la importancia de estos tres nombres para las letras helvéticas, en España sólo se han traducido dos obras de Loetscher (*El inmune* y *Los papeles del inmune*), ambas en 1991; seis de Muschg (*Las razones de Albissers* [sic], 1982; *Cuerpo y vida*, 1986; *La veleta y otras historias de amor*, 1989; *Baiyun o la sociedad de la amistad*, 1992; *Desnudarse es lo que ella no quería*, 1996; *Eikan, llegas tarde*, 2006), y tres de Peter Bichsel (*El hombre que ya no tenía nada que hacer*, 1992; *En realidad, a la señora Blum le gustaría conocer al lechero*; *El busardo*, 2004), la primera de ellas en una colección infantil. En la actualidad todas están agotadas y resulta poco probable que en algún momento vayan a ver una nueva edición. Curiosamente un poemario, *Oraciones fúnebres* de Kurt Marti (nacido en 1921), un autor que comparte escenario con ellos, vio una edición española en 1998.

La generación siguiente, sin embargo, de la cual forman parte autores como Gerold Späth (n. 1939), Silvio Blatter (n. 1946), Gertrud Leutenegger (n. 1948), Erica Pedretti (n. 1930), E. Y. Meyer (n. 1946) y otros muchos más, varió la perspectiva al reducir el concepto de "Suiza" exclusivamente a lo local, es decir, a la región, al ámbito por ellos conocido y querido, conformando así un nuevo género literario, el de la novela regional crítica, que estos autores practicaron y utilizaron como medio de expresión de su visión particular no sólo de la actitud de Suiza frente al mundo, sino sobre todo de la mentalidad pequeñoburguesa, en la que ellos encontraron la raíz de los problemas del país en sus relaciones no sólo con el exterior, sino fundamentalmente consigo mismos. Pero no por este desplazamiento local los autores dejaron de concebirse como escritores comprometidos: en cualquier caso, y por encima de todo, se veían a sí mismos como escritores de la región, una región que, evidentemente, no se correspondía en modo alguno con las descripciones idílicas que de ella se habían hecho en épocas anteriores y que, además, se convirtió para ellos en centro de su universo literario, a través de la identificación que llevaron a cabo entre el mundo personal, propio, del pequeño entorno local, y el colectivo, ajeno, del gran mundo exterior, que, a menudo en forma

de viaje imaginario se trasplantaba al ámbito rural. De este modo, para la mayoría de los autores, la huida no tenía por qué realizarse necesariamente de manera física, pues podía tener lugar tan sólo en la mente, sin abandonar el refugio de la pequeña comunidad local. Suiza, por tanto, había dejado de ser el tema para convertirse en el escenario en el que la zona marginal “Suiza” estaba llevando a cabo una descentralización de su literatura, que arraigaba ahora con una fuerza inusual en sus propias zonas marginales, no en un centro, inexistente en la Confederación, sino en las regiones.

Primero se habló despectivamente de una “literatura de provincias”, pero más tarde se constató una realidad: la provincia se había convertido en una fuente literaria de riqueza inagotable y, por consiguiente, en el nuevo tema de la literatura helvética, y con él, Suiza se colocaba otra vez por delante de acontecimientos que tendrían lugar poco después en el resto de los países europeos, pues, literariamente hablando, había tomado ya posiciones en la línea de salida hacia una “Europa de las regiones”, tal y como hoy en día se ha dado en hablar de ella. El regionalismo se había convertido en programa literario, un regionalismo, no obstante, con unas características muy peculiares, pues, desde una óptica limitada y pequeña, de lo concreto, lo cercano, lo conocido, no transmitía en ningún momento la sensación de opresión, de estrechez por la que tanto habían sufrido los escritores suizos a lo largo de generaciones. La región, ahora, ofrecía transparencia, claridad, fácil acceso al que no la conocía, y se convertía en un espacio limitado en el que se desarrollaban los grandes temas de la humanidad, un regionalismo, en definitiva, que podría considerarse, sin temor a excederse, como “universal”. Una visión semejante del propio país no podía interesar demasiado en una nación con un sistema editorial dirigido por la censura y, aunque la eclosión del regionalismo coincidiera en el tiempo con la muerte de Franco y la creación de la España de las autonomías, en la que volvieron a defenderse valores regionales olvidados durante 40 años, los intereses literarios de los lectores españoles de los años 70 iban por otros derroteros. Y así, mientras la descentralización de la literatura y la preocupación por las cosas de la vida cotidiana, unidas a una reflexión sobre la función del escritor en la realidad social de la Confederación Helvética, culminaron en la decepción que tanto Frisch como Dürrenmatt comenzaron a experimentar en torno a esos años respecto al compromiso político y social de la literatura, a la vista de que el esfuerzo realizado, esto es, de que el intento de reafirmar el compromiso social, no había dado frutos y no tenía intenciones de darlos en el futuro,

el mercado editorial español de esta década se lanzaba precisamente a la búsqueda de obras de esas características¹⁴. Fue así como se preparó poco a poco el mercado para la traducción de la práctica totalidad de la obra de Dürrenmatt y de Frisch, que culminó con la visita a España de este último en 1984, coincidiendo con la publicación de *Mi o el viaje a Pekín*. La prensa española se hizo eco de su presencia y cubrió en diversos medios su estancia en la capital, así como su conferencia en la abarrotada Aula Magna de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid¹⁵.

Tras la entrada de España en la UE y, sobre todo, durante los años de bonanza económica que caracterizaron la última década del siglo pasado y la práctica totalidad de la primera de éste en el que nos encontramos, las editoriales españolas trataron de llenar muchos de los vacíos flagrantes que aún había en el sistema editorial y diversos sellos de reconocido prestigio se lanzaron a la traducción de autores clásicos, que seguían siendo ajenos a los lectores españoles. Fue así como entre 1996 y 2002 se volvieron a editar en nuevas traducciones algunas de las obras de Gottfried Keller junto con otras que aún no habían visto la luz en español (*La gente de Seldwyla*, 1996; *Siete leyendas*, 2000; *Novelas de Zúrich*, 2000; *Enrique el Verde*, 2002). También se publicaron algunas novelas de Conrad Ferdinand Meyer (*El amuleto*, 1998; *El santo*, 2004) y de Jeremias Gotthelf (*La araña negra*, 2002), salvando con ello el vacío existente respecto de los grandes novelistas suizos del siglo XIX. Se dio voz también a un gran desconocido, Robert Walser, cuya obra ha sido traducida casi en su totalidad a nuestra lengua, y que se ha convertido en un autor de culto entre un amplio sector de intelectuales. Algo similar ocurrió también con Friedrich Glauser y Annemarie Schwarzenbach, de los que han visto la luz algunos de sus textos más importantes: *El reino de Matto* (2001) y *Schlumpf, Erwin: Homicidio* (2003), y *Muerte en Persia* (2003), *Todos los caminos están abiertos* (2009), *Con esta lluvia* (2011) y *Ver a una mujer* (2010), respectivamente. También en 1992, una pequeña editorial alicantina, Aquaclara, publicó una antología de la poesía suiza contemporánea, en traducción de Manuel Jurado, a la que

¹⁴ Que esto pudiera hacerse fue posible gracias a la debilidad del sistema durante los últimos años de la dictadura y la apertura democrática tras la muerte de Franco.

¹⁵ Sobre Max Frisch y su relación con España véase: Hernández, Isabel: «"Volvemos a Europa". La España "a primera vista" de un suizo universal», en: Raposo, Berta / Robles, Ferrán (eds.): *"El Sur también existe". Hacia la creación de un imaginario europeo sobre España*. Frankfurt a. M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2014, pp. 87-108.

seguiría en 1998 una *Antología de la poesía suiza alemana contemporánea*, a cargo de Hans Leopold Davi en la colección de poesía El Bardo.

En cualquier caso, es probable que la indiferencia generalizada en España respecto de la literatura suiza tuviera sus raíces en el hecho de que la nueva generación de escritores que se asomaba en ese momento al mercado pertenecía a un momento histórico diferente: el de aquellos que no habían tenido contacto alguno con el conflicto bélico y sus consecuencias, y por tanto sus preocupaciones y sus intereses eran bien diferentes. La cuestión alemana, sin ir más lejos, había dejado de ser relevante para ellos: lo importante no estaba fuera, sino dentro de las propias fronteras suizas. A pesar de tal restricción, la narrativa de estos autores supuso el asentamiento y la reafirmación de lo que se había estado haciendo a lo largo de la década anterior, constituyéndose ya a partir de este momento como una literatura plagada de tensiones, de polaridades, de dicotomías: la dicotomía provincia/resto del mundo; la dicotomía de lo conocido (la región) frente a lo desconocido (lo que está más allá de sus fronteras); la dicotomía de la intimidad frente al compromiso social o la dicotomía individuo/sociedad. Una cadena de dualidades, en definitiva, con un mismo origen: la conciencia de la situación de Suiza frente al mundo. La riqueza temática se unió además en estos años a una gran variedad formal y a una experimentación lingüística sin precedentes hasta entonces en este pequeño ámbito literario. De esta novedad de contenido y forma surgieron dos modelos narrativos que fueron representativos de la literatura de esta década: el realismo psicológico y la novela regional crítica, a la que ya se ha hecho alusión anteriormente. El primero elabora un tipo de realismo en el que se desarrolla el conflicto del individuo y su evolución psicológica en un entorno que a menudo es considerado hostil. Los inicios de este género los marcó Adolf Muschg con sus primeras novelas *Gegenzauber* (1967) y *Mitgespielt* (1969), y se consolidó posteriormente con otras tan conocidas como *Brachland* (1980) de Christoph Geiser (n. 1949) o la trilogía de Guido Bachmann (nacido en 1940) *Zeit und Ewigkeit* (*Gilgamesch*, 1966; *Die Parabel*, 1978; *Echnaton*, 1982). Se trata, por tanto, de un género absolutamente antagónico al de la novela regional crítica, pues en estas obras la huida del entorno y una profunda reflexión sobre la muerte se convierten en algunos de sus motivos más característicos, de manera que sus protagonistas tratan de dejar atrás el espacio asfixiante de la pequeñez, de la que ya definiera Paul Nizon como “estrechez de Suiza”, de alguna de las tres mane-

ras posibles: física, imaginaria o definitivamente, esto es, poniendo fin a la propia existencia.

En la novela regional crítica, sin embargo, se lleva a cabo una curiosa extrapolación del concepto tradicional de región, puesto que desde ella se llega a una entidad mucho más compleja y más amplia como lo es el conjunto del país. Una buena parte de la narrativa que se desarrolla en la región presenta las características típicas de la novela regional del siglo XIX, aunque con una notable diferencia: mientras que la novela regional tradicional exaltaba y alababa los valores positivos de la pequeña comunidad, del campo, de la vida sencilla, y todo lo negativo estaba representado en ella por el elemento extraño, ajeno a la comunidad y que procedía del mundo exterior, la novela regional que se escribe durante estos dos decenios no se conforma con expresar los elementos positivos, sino que se convierte también en el medio de expresión de todo lo negativo que en ella se encierra, a veces incluso, con una tremenda frialdad. El hecho de que la crítica negativa tenga lugar en un entorno reducido no es obstáculo para que se extienda a un ámbito mayor, esto es, al propio país, objetivo, en definitiva, de toda manifestación de carácter crítico. Entre los principales autores que desarrollan este género se cuentan Franz Böni (nacido en 1952) con *Ein Wanderer im Alpenregen* (1979), Christoph Geiser (n. 1949) con *Grünsee* (1978), E.Y. Meyer con *Ein Reisender in Sachen Umsturz* (1972), Urs Widmer con *Das enge Land* (1981), Helen Meier (n. 1929) con *Das Haus am See* (1987) o Gerold Späth (n. 1939) con *Barbarswila* (1988) y *Stilles Gelände am See* (1991). A pesar del interés que ambos géneros podrían haber despertado entre los lectores españoles coincidiendo con el final de la dictadura, que trajo consigo una marcada preferencia por el individuo y por lo regional a nivel político, al tiempo que tenía lugar la mayor apertura conocida a nivel editorial, los autores suizos siguieron sin despertar el interés de los editores de nuestro país. De todos los aquí citados, sólo han visto la luz en España *Avenida América* de Blatter en 1993, y dos novelas de Widmer ya en los primeros años del siglo XXI: *El amante de mi madre* (2001) y *El libro de mi padre* (2006). El resto de autores de esta generación son unos absolutos desconocidos en el panorama literario hispano, pues, junto con los dos mencionados, sólo han visto la luz en esta lengua recientemente *Adalina* (2000) de Silvio Huonder y *La señorita Stark* (2004) de Thomas Hürlimann. El fenómeno no deja de resultar llamativo, pues la década de los 80 fue testigo de un auge inusitado de la traducción literaria en España, acompaña-

do del nacimiento de nuevos sellos editoriales que continúan vivos en la actualidad¹⁶.

La obra que seguramente combina con mayor precisión estos dos géneros, representativos de la literatura suiza de estas dos décadas, es *Blösch* (1983) de Beat Sterchi (n. 1949). El destino de un emigrante en la ciudad y el de una vaca del campo se combinan magistralmente presentando a ambos como víctimas de la sociedad. Las dos caras de la Suiza moderna aparecen así en común unión, una unión en ambos casos claramente destructiva. No sólo consigue Sterchi tratar esta cuestión de forma magistral, sino que además introduce un tema que se irá desarrollando lentamente a lo largo de estos años hasta llegar a experimentar un verdadero auge en nuestros días: el del emigrante en la sociedad suiza. La novela vio la luz en español diez años después, en 1993, con el título de *La vaca*, y, a pesar de que el tema hubiera debido resultar atractivo para el lector hispano, lo cierto es que la traducción pasó totalmente desapercibida.

A la vez que este tema iba consolidándose, iba asomándose también al panorama literario un grupo de escritores hijos de aquella primera gran oleada de emigrantes que llegaron a Suiza en los años 50 y 60: primero con autores como Daniel Ganzfried (n. 1958), y poco después con otros más jóvenes como Yusuf Yeşilöz (n. 1964), Franco Supino (n. 1965), Perikles Monioudis (n. 1966) o Catalin Dorian Florescu (n. 1967), los temas se han ido ampliando y han salido fuera del entorno suizo, desplazándose hacia otros escenarios. Ellos constituyen, sin duda, un elemento importantísimo dentro del panorama de las letras helvéticas del momento, tal como lo demuestra el éxito de obras como *Der Absender* (1995) de Ganzfried, *Das Passagierschiff* (1995) y *Palladium* (2000) de Monioudis, *Musica Leggera* (1996), *Die Schöne der Welt oder der Weg zurück* (1997) y *Der Gesang der Blinden* (1999) de Supino, *Steppenrutenpflanze* (2000) de Yeşilöz o *Wunderzeit* (2001) y *Zaira* (2010) de Florescu. Éste es un ejemplo de cómo la descentralización de la literatura suiza ha continuado su rumbo, abriéndose incluso a escenarios más universales: la región ha dejado de ser protagonista en los textos de los autores que han publicado su primera obra en los años del cambio de siglo, unos autores que manifiestan cierto conformismo con la cuestión suiza y se abren hacia el resto del mundo, coincidiendo precisamente con un momento en el que Suiza como país

¹⁶ Sirva como ejemplo el hecho de que el Index Translationum de la UNESCO recoge para España en 1985 un total de 4.909 obras traducidas del alemán frente a las 51 de 1948. Una de las editoriales fundadas en esta década (1982) fue Siruela, en la que se ha publicado la práctica totalidad de la obra de Robert Walser.

busca una nueva definición de sí misma y una nueva relación con Europa. De estos autores se han traducido al español en las dos últimas décadas algunas de las novelas de Florescu (*El masajista ciego*, 2007; *Zaira*, 2010), así como la primera de la desgraciadamente desaparecida Aglaja Veteranyi (*Por qué se cuece el niño en la polenta*, 2003).

Por esas mismas fechas publicó también su primera obra un considerable número de escritores jóvenes, a los que, como generación, les son comunes una serie de hechos y de experiencias: las utopías del 68, por ejemplo, les son del todo desconocidas, por no hablar de los conflictos bélicos y, lo que es más significativo, viven día a día el desarrollo de los medios de comunicación y los grandes avances técnicos y tecnológicos de nuestra época, a la vez que observan la vida cotidiana con mirada realista y decidida. De la síntesis de todo ello, del aislamiento que padece el individuo en el entorno social, por un lado, y de la necesidad de afirmación de la persona en el mismo entorno, por otro, resulta un deseo de individualidad, de proyección de su propio yo que se plasma en la práctica totalidad de las obras que hasta ahora han publicado. Entre ellas se encuentran textos tan dispares como el volumen de narraciones *Erdnüsse. Totschlagen* (1994) de Ruth Schweikert (n. 1965), o las novelas *Der Wettermacher* (1993) y *Silber und Salbader* (1999) de Peter Weber (n. 1968), *Quiñezit oder Eine Reise im Geigenkoffer* (1997) y *ad absurdum oder Eine Reise ins Buchlabyrinth* (1997) de Gion Mathias Cavelti (n. 1974), *Gulp* (1996) de Christoph Keller (n. 1963), *Faserland* (1995) de Christian Kracht (n. 1966), *Hyeronimus' Kinder* (1996) de Monica Cantieni (n. 1965), *Das Blütenstaubzimmer* (1997) de Zoë Jenny (n. 1974) o *Agnes* (1998) de Peter Stamm (n. 1963). La mayoría de estas obras parecen no tener demasiados elementos en común, a pesar de haberse publicado en un periodo de tiempo muy cercano. Coinciden, sin embargo, en este interés descentralizador en lo referente a lo local, y en un interés centralizador en lo que al propio individuo se refiere, unidos ambos a una gran experimentación lingüística y formal. Todos ellos, no obstante, han dejado atrás de manera decidida el conjunto de la temática que tenía como centro la cuestión suiza, bien como Estado, bien como región, y demuestran en las obras publicadas hasta ahora un interés mucho mayor por temas que casi podríamos considerar como propios de la literatura occidental, en general, y no específicamente suizos; es decir, el protagonista de las novelas de estos autores, es, antes que nada, el individuo, inmerso, eso sí, en un entorno social concreto y determinado, el cual genera a veces una serie de

problemáticas bien diferenciadas. Ello, en cualquier caso, no significa que la cuestión suiza haya desaparecido por completo de sus obras, sino que el enfoque es ahora decididamente diferente, más hacia fuera, más “universal”.

Con el arranque de este numeroso grupo de jóvenes escritores, el panorama literario que ofrece la Suiza alemana en esta segunda década del nuevo siglo es verdaderamente enriquecedor. Tres generaciones conviven y escriben a la vez: la generación de Muschg y Bichsel, autores que siguen aún manifestando su descontento y denunciando la actitud de Suiza, sus instituciones y todo lo que representan; la generación de Späth, Blatter, Pedretti y Leutenegger, que, desencantada, ha comenzado a buscar también nuevos escenarios; y esta última generación, mucho menos influida por el aura de proyección internacional que rodeaba a Frisch y a Dürrenmatt, y que tal vez precisamente por ello esté consiguiendo ya desde muy pronto un reconocimiento fuera de las fronteras helvéticas que no han tenido sus predecesores, sobre los que la sombra de estos dos grandes llegó a pesar demasiado. No es, desgraciadamente, el caso de España, donde este grupo de jóvenes autores, de los que sólo se ha mencionado una selección, es prácticamente desconocido, aunque curiosamente se ha dado con dos de ellos un fenómeno editorial no vivido hasta ahora prácticamente por ningún escritor suizo en nuestro país, pues sus obras se han traducido en su totalidad en sellos editoriales de reconocido prestigio: Peter Stamm en Acanalado y Martin Suter en Anagrama. También Alex Capus (n. 1961) ha visto ya dos de sus novelas traducidas al español, *La otra isla* (2004) y *Léon y Louise* (2013), y otro tanto le ha sucedido a Zoë Jenny tras el éxito de su primera novela: *La habitación del polen* (1999), *La llamada de la caracola* (2002) y *Cambia el cielo* (2011). A ellos, aunque cronológicamente pertenezca a otra generación, hay que sumar también la traducción de las dos últimas obras que ha escrito Pascal Mercier: *Tren nocturno a Lisboa* (2008) y *Lea* (2009).

Dejando a un lado la literatura escrita en alemán, cuyo porcentaje, evidentemente, supera en mucho a la escrita en francés o en italiano, el panorama no resulta mucho mejor. La literatura que se escribe en los cinco cantones de habla francesa se traduce en la medida en que la recepción se produce a través de Francia (es decir, que se publica en editoriales francesas), o porque los autores puedan haber adquirido una popularidad inesperada en su país, como ha demostrado recientemente el fenómeno Joël Dicker (n. 1985), de quien la prensa española, no obstante, dice

que “ha renovado las esperanzas en la literatura francesa”¹⁷. De él se han traducido ya dos novelas: *La verdad sobre el caso Harry Quebert* (2012) y *Los últimos días de nuestros padres* (2015). Haciendo un poco de historia, sin embargo, el primer texto de un autor de habla francesa que vio la luz en España fue la novela *La biblioteca de mi tío*, de Rodolphe Toepffer (1799-1846), publicada en 1920. El autor más traducido ha sido, sin duda, Blaise Cendrars (1887-1961), cuya *Antología negra* se editó ya en 1930, el mismo año en que vieron la luz las *Confesiones de Dan Vack*. A *El oro*, traducida en 1942, le siguieron los *Cuentos negros para niños blancos* ya en la década de los 80, y en la de los 90 *Prosa del transiberiano y de la pequeña Jeanne de Francia* en 1993. De Charles Ferdinand Ramuz (1878-1947) la editorial Juventud publicó en 1953 *Juan-Lucas. Drama en la montaña*, a la que seguiría en 1965 *Aline*. También de la década de los 60, de 1964, data la traducción del *Diario íntimo (1839-1850)* de Henri F. Amiel (1821-1881). La antología de teatro contemporáneo editada por Aguilar en 1963, dedicó un volumen al teatro suizo en el que se contenían, además de una obra de Frisch (*Ahora vuelven a cantar*) y una de Dürrenmatt (*La visita de la vieja dama*), una pieza de René Morax (*La muchacha de Evelone*), una de Ramuz (*Historia de un soldado*) y otra de Caesar von Arx (*Romance en rojo*). Algunas de estas obras se reeditaron durante las décadas de los 80 y los 90, al tiempo que se tradujeron algunos títulos de autores desconocidos hasta ese momento: *El décimo cielo* de Etienne Barilier (n. 1947) en 1988, y *Las horas de James Joyce* de Jacques Mercanton (1910-1996) en 1991. El fenómeno de los premios merece mención aparte, pues en 1974 se tradujo *El ogro* de Jacques Chessex (1934-2009), obra que el año anterior había sido galardonada con el Goncourt¹⁸. Aun con todo, lo cierto es que las traducciones de los autores del siglo pasado prácticamente ya no se encuentran disponibles, lo cual los sume directamente en el olvido y los aboca al más absoluto desconocimiento.

También en el ámbito italiano puede constatarse la existencia de un nutrido grupo de autores que, si bien no es en absoluto tan numeroso como el de los que escriben en las otras dos lenguas, presenta igualmente unas características propias que identifican la producción de estos escritores mucho más con sus coetáneos de habla alemana que con el resto de autores italia-

¹⁷ «La novela de un suizo de 28 años es protagonista en Fráncfort», *El País*, 10-X-2012.

¹⁸ Posteriormente esta misma traducción se recogió en 1980 en el volumen VIII de la colección de Plaza & Janés que reúne todas las obras que han obtenido este galardón.

nos. Entre ellos se cuentan Anna Felder (nacida en 1937), Alberto Nessi (1940), Claudio Nembrini (1941), Pierre Codiroli (1944) o Fabrizio Scaravaggi (1955). De todos ellos, sólo se encuentran traducciones al español de Fleur Jaeggy (1940), cuya presencia en las librerías curiosamente ha aumentado en estos últimos años: *El ángel de la guarda* (1974), *El temor del cielo* (1998), *Los hermosos años del castigo* (2008), *Vidas conjeturales* (2013) y *El dedo en la boca* (2014).

A estos nombres habría que añadir, como en el caso de autores de otras latitudes que escriben en alemán, también los nombres de autores llegados a Suiza hace algunos años y que escriben bien en francés, bien en italiano, como la húngara Agota Kristof (1935-2011), de la que sorprendentemente se han traducido un buen número de obras: *El gran cuaderno* (1986), *La prueba* (1988), *La tercera mentira* (1993), *La analfabeta: un relato autobiográfico* (2006), *Claus y Lucas* (2007) y *No importa* (2008); el rumano Eugène (n. 1969) o el croata Sergej Roic (n. 1959), entre otros muchos.

Este somero recorrido por la recepción editorial de la literatura suiza en España pone de relieve la forma tan aleatoria en la que ésta ha tenido lugar. La preponderancia de algunos nombres sobre otros no tiene en absoluto que ver con la calidad de los textos y tampoco con una temática que pudiera resultar más o menos atractiva al lector español. Más bien es fácil imaginar que la selección tiene que ver con criterios de preferencia editorial y, sobre todo desde los años 70, con el papel que hayan podido desempeñar los agentes literarios en la difusión de la obra de un determinado autor. Aun con todo, lo cierto es que la crisis económica ha afectado en buena medida al sector editorial que, además, se ve también amenazado por el libro electrónico y las nuevas tecnologías. Ahora el libro no puede estar demasiado tiempo en catálogo, debe tener las ventas aseguradas, venderse de inmediato y no acumularse en librerías ni almacenes con el consiguiente problema de que las obras dejan de estar disponibles en un espacio de tiempo muy breve, llegando a ser imposibles de encontrar. Ello no sólo conlleva el hecho de que los lectores no puedan disfrutar de obras trascendentales, sino que también dificulta el conocimiento del panorama literario helvético (o de cualquier otro ámbito), puesto que a menudo estas obras pasan desapercibidas.

Sabemos que es mucho lo que se queda en el camino, pero también es cierto que el sector editorial no puede hacer frente a todo y tiene que seleccionar, aunque lo haga guiándose por criterios a veces incomprensibles. En cualquier caso, resulta esperanzador ver que algunos de los autores más representativos de

la nueva literatura suiza, de esta nueva literatura vital, variada e innovadora, a través de la que la Confederación, como país aislado dentro de la nueva sociedad europea, reclama una conjunción con el resto de las naciones de su entorno en la necesidad de seguir un camino conjunto y plurilingüe, estén ya traducidos al español. Son autores que escriben en clara sintonía con lo que se viene haciendo en el resto de Europa, con sus peculiaridades y divergencias, que contribuyen, como no podría ser de otra forma, a definir la producción literaria en Suiza como un ente literario singular y único. Es lo que este mismo año ha querido poner de manifiesto la revista *Quimera* con un especial sobre literatura suiza en el que tras una introducción de Daniel Rothenbühler, se publicaban entrevistas con Caroline Coutau de Editions Zoé y los autores Pierre Lepori, Pedro Lenz, Roland Buti y Dorothee Elmiger, a través de las cuales el lector puede percibir a la perfección la situación de la literatura en el conjunto de la Confederación¹⁹.

A pesar de los esfuerzos, es aún mucho lo que queda por hacer en un país en el que los intereses del mercado editorial se orientan fundamentalmente hacia el gusto anglosajón. España y Suiza parece que todavía siguen estando lejos, al menos culturalmente, una de otra. Por ello, al igual que estos apuntes comenzaban con la frase de Ben Vautier sobre la inexistencia de Suiza, es posible poner el punto final con aquella que Max Frisch incluyera en su ensayo *Spanien – Im ersten Eindruck* (1951), y que parece continuar definiendo a la perfección nuestra situación claramente marginal respecto al país helvético: “España es otro mundo. Los Pirineos son una muralla, una frontera para nuestro mundo occidental”²⁰.

BIBLIOGRAFÍA

Bertelmann Stiftung (ed.): *Der Kulturdialog zwischen Spanien und Deutschland im Rahmen Europas. Ein Symposium am 27. und 28. Mai 1988 in Santillana del Mar*. Gütersloh: Fundación Santillana/ Bertelmann Stiftung, 1989.

¹⁹ *Quimera: Revista de Literatura*, 375 (febrero de 2015), pp. 17-42.

²⁰ Original: “Spanien ist eine völlig andere Welt, eine Grenze unsrer abendländischen Heimat”. Frisch, Max: «Spanien – Im ersten Eindruck», en: Frisch, Max: *Gesammelte Werke*. Frankfurt: Suhrkamp, 1998, vol. 3, pp. 179 ss.

- Cuéllar, Carmen: «La literatura contemporánea en lengua alemana en España: 45 años de traducciones», *Estudios Filológicos Alemanes*, 9 (2005), pp. 313-324.
- Dreymüller, Cecilia: «Anmerkungen zur Präsenz der deutschsprachigen Literatur in Spanien», en: Bader, Wolfgang/ Olmos, Ignacio (eds.): *Die deutsch-spanischen Kulturbeziehungen im europäischen Kontext*. Frankfurt a.M.: Vervuert, 2004, pp. 61-66.
- Hernández, Isabel: *Literatura suiza en lengua alemana*. Madrid: Síntesis, 2007.
- «¿Un amor imposible? Acerca de la traducción de literatura alemana en España durante el siglo XX», *Estudios de Traducción*, 3 (2013), pp. 315-327.
- Hoffmeister, Gerhard: *España y Alemania*. Madrid: Gredos, 1980.
- Müller, Bodo: «Die Rezeption der deutschen Literatur in Spanien», *Arcadia*, II, 3 (1967), pp. 257-276.
- Pérez Gil, Violeta: «La recepción de la literatura suiza de expresión francesa en España», *Hieronymus Complutensis*, 6-7 (1998), pp. 101-104.
- Saalbach, Mario: «Missverständliches Verstehen oder verstehendes Missverständnis? Zur Rezeption zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur in Spanien», en: Raders, Margit/ Schilling, María Luisa (eds.): *Deutsch-spanische Literatur- und Kulturbeziehungen. Rezeptionsgeschichte/ Relaciones hispano-alemanas en la literatura y la cultura. Historia de la recepción. Actas de la VII Semana de Estudios Germánicos*. Madrid: Ediciones del Orto, 1995, pp. 257-266.
- Sáenz, Miguel: «Geschichte einer unmöglichen Liebe. Die deutsche Literatur in Spanien seit 1945», en: Arnold, Heinz Ludwig (ed.): *Ansichten und Auskünfte zur deutschen Literatur nach 1945. Text + Kritik*, Sonderband 1995, pp. 168-178.
- Siguan, Marisa: «Sobre traducciones de literatura en lengua alemana a lenguas hispánicas (1976-1987)», *Hispanorama*, 51 (1989), pp. 80-84.

Lugares de la razón poética: María Zambrano en la frontera franco-suiza

María J. Ortega Máñez *Université Paris-Sorbonne (Paris IV)*

Mas, ¿cómo perseveras,
¡oh vida!, no viviendo donde vives [...]?
(San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*)

Aquí, de este lado (*señalando un lugar*).
(María Zambrano, *La tumba de Antígona*)

Pocas trazas quedan de ella en el lugar en que María Zambrano escribió más que nunca¹. Nos referimos a un caserío junto al bosque en La Pièce, en las faldas del Jura francés, a 14 kilómetros de Ginebra. En él transcurren aproximadamente veinte años del largo exilio de la filósofa española a través de América y Europa, tal vez los más prolíficos desde el punto de vista de la escritura, en los que verán la luz algunas de sus obras fundamentales. Aquí amplía *El sueño creador* (1965), publica *España, sueño y verdad* (1965), finaliza *La tumba de Antígona* (1967) y escribe *Claros del bosque* (1977), además de numerosos artículos².

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 27 (primavera 2016): 105-130.

¹ Tan sólo hace excepción al general desconocimiento de este hecho en la zona una *Journée internationale d'études, María Zambrano dans les clarières du Jura*, organizada por Aurélie Deny y María Carrillo, celebrada en la Université de Franche-Comté el 23 de mayo de 2014. No nos consta ninguna actividad conmemorativa en este año 2016 del 25 aniversario de su muerte.

² Como los siguientes: «Los dos polos del silencio» (1965), «La palabra y el silencio» (1967), «La respuesta de la filosofía» (1969), «Del método en filosofía o de las tres formas de visión», «Los cielos y otros fragmentos» (ambos 1970),

De esta época son múltiples trabajos que configurarán *De la aurora* (1986), *Notas de un método* (1989), *Los bienaventurados* (1990) y *Los sueños y el tiempo* (1999), así como la versión definitiva de *El hombre y lo divino* (1973), y numerosos inéditos que proyectó para un libro cuyo título habría sido *Los lugares de la poesía*.

Nada más que fragmentos le parecerá a la autora todo lo escrito al echar la vista atrás³. Sin embargo, discurriendo entre este todo fragmentario que a la postre configura su obra, parece vislumbrarse un hilo que lo recose dándole unidad y significado. Nos referimos a la *razón poética*, contribución clave e inasible de Zambrano a la historia del pensamiento, que ella misma definiría como “un logos que se hiciera cargo de las entrañas”⁴, o sea, un decir que, aunando razón y sentimiento, se adentra en las zonas más interiores del hombre (su naturaleza onírica, ontológica, mística) para darles cauce de sentido.

Nuestro propósito aquí es el de dar cuenta del exilio franco-suizo de María Zambrano desde la perspectiva del *dónde* de la razón poética. En otras palabras: trataremos de verificar, en el caso de la discípula más original de Ortega y Gasset, la célebre tesis “yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo”⁵, atribuyendo a “circunstancia” el valor de *exilio* y a la “salvación” de la misma, el de *razón poética*. Con ello daremos cuenta: 1) de la inscripción original de la razón poética dentro de los contornos de la razón vital orteguiana, tal y como la propia Zambrano piensa en el momento de la ruptura con su maestro y a diferencia de él, antes de tener plena conciencia de su propio sesgo filosófico⁶; 2) de la inextricable unión entre vida y

«Miguel de Molinos reaparecido» (1975), «El tiempo en la vida humana», «La barca de oro: introducción a la memoria», «Parábola en tres metáforas» (los tres en *Educación*); «El horizonte y la destrucción» (*Diálogos*, 1975), «Un pensador», «Homenaje a León Felipe» (*Cuaderno para el Diálogo*, 1976), «El viaje: infancia y muerte» (*Trece de Nieve*, 1976), «Pensamiento y poesía de Emilio Prados» (*Revista de Occidente*, 1977), «Acerca de la generación del 27» (*Insula*, 1977), «Lezama Lima: Hombre verdadero» (1977), «Ommaggio a Bergamín» (*Prospettive Settanta*, 1977), «José Bergamín» (*Camp del Arpa*, 1979), «Presencia de Miguel Hernández» (*El País*, 1978), «El inacabable pintar de Joan Miró» (*Última hora*, 1978), «Joan Miró et les dieux de la mémoire» (*Editart*, 1978), «Una voz» (*Homenaje a Pablo Iglesias*, 1979), «La mirada originaria de J. Á. Valente» (1981).

³ Cf. Zambrano, María: «A modo de autobiografía», en: *María Zambrano. Pensadora de la aurora*, *Anthropos*, 70-71 (1987), p. 70.

⁴ Zambrano, María: *De la Aurora*. Madrid: Turner, 1986, p. 123.

⁵ Ortega y Gasset, José: *Meditaciones del Quijote*, ed. de Julián Marías. Madrid: Cátedra, 2007, p. 76.

⁶ Mucho se ha escrito sobre las oposiciones filosóficas entre Ortega y Zambrano. Se ha tendido a ver la razón poética de la alumna como una reacción superadora a las enseñanzas del maestro, en parte quizá sobre la base del relato de la misma Zambrano de su desencuentro: “[...] Fue el segundo ensayo [*Hacia*

pensamiento en la filósofa andaluza, al explicitar y ver emerger los resortes de su filosofía de algunas de sus experiencias vitales más determinantes, cual es el exilio; y 3) de una eventual raíz topológica —tómese en sentido etimológico como razón (*logos*) del lugar (*topos*)— de la razón poética zambraniana, y de la función revitalizadora de la circunstancia que creemos percibir en ella. Expliquémonos. Dado que la circunstancia incluye todo⁷, es forzoso acotarla. Abordaremos aquí la circunstancia de María Zambrano desde su vertiente topológica. A ello nos impele, por un lado, uno de aquellos conceptos que, a modo de semillas, Ortega diseminaba en sus escritos: la *razón topográfica*, deducida de la localización de don Juan en Sevilla⁸. Y por otro lado, una pista de investigación más amplia y que pudiéramos caracterizar como la búsqueda de los lugares ignotos del pensamiento español, aquí concretamente: la articulación entre el lugar dado, *real*, y aquel espacio *ideal* que el pensamiento, en este caso el de María Zambrano, abre y crea. Para ello tomaremos como referencia el periodo de su vida que va de 1964 a 1984, años en los que, con alguna interrupción, María Zambrano vive en Suiza e intermediaciones —que rastreamos a través de su correspondencia—, y dos obras capitales, concebidas y escritas allí: *La tumba de Antígona* (1967) y *Claros del bosque* (1977), que nos parecen respectivamente los paradigmas de la razón poética a voces y la razón poética en marcha.

un saber sobre el alma, 1950] publicado en la misma revista por don José Ortega y Gasset [*Revista de Occidente*], el que ocasionó mis llantos y lágrimas y el que saliera de mi entrevista con él llorando a lágrima viva por la Gran Vía, diciéndome yo ‘no saber que don José ha muerto’, y lo que había muerto era mi fatal discipulado con él. *Lo que yo creía expresión de la razón vital* le irritó profundamente: ‘no hemos llegado todavía aquí y usted da un salto, se planta más allá’, me dijo, publicándolo. Pero en mí no estaba todavía claro que yo buscara otra razón además de la vital. Por lo visto para él lo estuvo [...]’. Pensamos en efecto que la razón poética zambraniana se origina como forma de razón vital, que Zambrano entiende conducir a través de ciertos territorios (inefables) que Ortega excluye del ámbito de la filosofía. Prueba de esta adscripción es lo que la misma Zambrano declara a Rosa Chacel tras la muerte de Ortega: “Su muerte me ha hecho ver que le amaba aún más de lo que creía, que le amaré siempre. Estoy hace muchos años alejándome de ciertos aspectos de su pensamiento, de la Razón Histórica, concretamente. *Mi punto de partida es la (Razón) Vital, pero la he desenvuelto a mi modo*. Eso no importa. Seré su discípula siempre” (Rodríguez-Fischer, Ana (ed.): *Cartas a Rosa Chacel*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 53). Los subrayados son nuestros. Véase a este respecto Revilla, Carmen: *Entre el alba y la aurora. Sobre la filosofía de María Zambrano*. Barcelona: Icaria, 2005, cap. «De la razón vital a la razón poética, el logos de las cosas», pp. 155-178.

⁷ Cf. Ortega y Gasset, José: «Vejamen del orador», en: *Obras Completas II*. Madrid: Taurus/Fundación Ortega y Gasset, 2004, p. 141; *Meditaciones del Quijote*, *op. cit.*, pp. 65 ss.

⁸ Cf. Ortega y Gasset, José: «Introducción a un ‘Don Juan’», en: *Obras Completas VI*. Madrid: Taurus/Fundación Ortega y Gasset, 2006, pp. 184-194.

1. LA CIRCUNSTANCIA: ASPECTO TOPOLÓGICO

Hacia una geografía vital

“Usted viene de una tierra luminosa, que es Málaga”, comenta Juan Cruz, entrevistando a María Zambrano, a una semana de su regreso a España en 1984⁹. Ella contesta: “Bueno, yo, en Málaga, sólo estuve tres años; de allí fui a Jaén, y de allí a Madrid, y de Madrid a Segovia, y de Segovia, a Madrid, y de Madrid al exilio”. Desglosando lo que aquí Zambrano engloba en el bloque *exilio*, habríamos de contar Morelia, La Habana, San Juan de Puerto Rico, París, Roma, el Jura, Ferney Voltaire y Ginebra para completar la lista de topónimos que componen su geografía vital.

La guerra civil, como es sabido, constituye el punto de inflexión de este itinerario dentro y luego fuera de España. Hija de Blas Zambrano, su primer maestro y quien la “enseñó a mirar”¹⁰, María Zambrano nace en Vélez-Málaga en 1904. Las largas tertulias con su padre y sus amigos, Antonio Machado y Miguel de Unamuno, van formando su vocación. Ortega y Gasset, Zubiri y García Morente serán luego sus profesores universitarios. Terminados sus estudios de filosofía en Madrid, participa en las Misiones Pedagógicas, redacta manifiestos y se estrena como profesora en el Instituto-Escuela creado por María de Maeztu. Celebra con júbilo la llegada de la República. Tras la guerra, el exilio: primeramente por América Latina, con su marido, luego por Europa, sin él. En París, en plena guerra, muere su madre. Su hermana Araceli, muy enferma, es torturada por la Gestapo y su marido asesinado. Diversos amigos republicanos le ofrecen protección, entre ellos, Pablo Picasso. También entabla amistad con diversos intelectuales franceses como René Char y Albert Camus, quien intercede por la publicación de *El hombre y lo divino* en Gallimard, pues la consideraba una obra cumbre del siglo XX. Los años romanos estarán luego marcados por las dificultades económicas, grandes amistades y la dedicación constante a la filosofía.

De esta geografía vital, nos detendremos a continuación en las circunstancias de la última etapa del exilio, transcurrida en el confín entre Francia y Suiza, para reseñarla con más detalle.

⁹ Cruz, Juan: Entrevista a María Zambrano, *El País*, 27-11-1984. http://elpais.com/diario/1984/11/27/cultura/470358005_850215.html.

¹⁰ Dedicatoria de su primer libro, *Horizonte del liberalismo*: “A mi padre. Porque me enseñó a mirar”. Cf. Zambrano, María: *Obras Completas I*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015, p. 53.

De julio a diciembre de 1959 las hermanas Zambrano se trasladan de Roma a vivir a Trèlex-sur-Nyon, en una casita con jardín alquilada por su primo Rafael Tomero, "con su desvalida corte gatuna, que a la ida en tren ocasiona serios problemas y, a la vuelta, el único retraso conocido en mucho tiempo en Nyon"¹¹, dato digno de recordación para los lugareños, tratándose, según Cioran, de la intelectual más brillante del siglo XX¹². Los gatos habían originado parte de los problemas que forzaron la marcha de María y Araceli Zambrano de Roma, pero cabe señalar otros de tipo ético y económico como determinantes en su venida al Jura: su dignidad republicana le impide regresar a la España franquista¹³, y la precariedad económica no le permite seguir viviendo en Roma, donde lleva una intensa vida intelectual y social, o en París, como ahora. En la elección del lugar interviene su primo Rafael Tomero, quien vivía en Divonne y trabajaba en las Naciones Unidas en Ginebra¹⁴. Fue él quien les facilitó la vieja casa de campo en La Pièce, en la que se instalan el 3 de septiembre de 1964. Aquí fallece su hermana Araceli el 20 de febrero de 1972. En 1973 María vive nuevamente por unos meses en Roma, en un ático de la Piazza dei Fiori que le proporciona Timothy Osborne. Con el matrimonio Osborne hace ese mismo año un viaje a Grecia. Del 74 al 78 vuelve a residir en La Pièce. De allí se traslada en 1978 a Ferney-Voltaire, muy cerca del *château* de Voltaire. En 1980 se instala en Ginebra, en un apartamento de la Avenue Sécheron. Desde aquí conoce la noticia, en 1981, de que se le ha concedido el premio Príncipe de Asturias de Humanidades. En 1988 obtendrá el Cervantes de literatura. Es el principio de su tardío reconocimiento en España.

El 20 de noviembre de 1984 María Zambrano regresa a España tras cuarenta y cinco años de exilio. Con ochenta años y una salud muy deteriorada, pero trabajando incansablemente, se instala en Madrid, donde permanece hasta su muerte, en 1991. Por deseo expreso, fue enterrada en Vélez-Málaga.

¹¹ Zambrano, María: *La razón en la sombra. Antología crítica*, ed. de Jesús Moreno Sanz. Madrid: Siruela, 2004, p. 714.

¹² Cf. Cioran, Emil: *Exercices d'admiration. Essais et portraits*. Paris: Gallimard, 1986, pp. 167-168.

¹³ "La Madrastra", la llama en su intimidad. Cf. Zambrano, María: *Cartas de La Pièce* (Correspondencia con Agustín Andreu), ed. de Agustín Andreu. Valencia: Pre-Textos, 2002, p. 43.

¹⁴ Lo explica la propia Zambrano en carta a Agustín Andreu, *ibid.*, p. 47. Al nombrar el primer topónimo en otra carta, Zambrano añade a mano: "el único lugar de aquí donde hubo Dioses. Y naturalmente, hay una Abadía cerca, del lado de Suiza". *Ibid.*, p. 142.

El exilio en La Pièce es globalmente una época compleja en la vida de la filósofa. Coincidiendo con la etapa de madurez de su pensamiento, poco se deja entrever fuera de una intensa y solitaria dedicación a la escritura¹⁵. Con un estado de salud frágil, ambas hermanas viven en un apartamento concurrido por las visitas de amigos españoles e italianos, a los que prodigan con su afecto y hospitalidad. Apenas hay constancia de dos alocuciones públicas: en noviembre de 1964 diserta sobre Luis Fernández en el salón de proyecciones de la ONU en Ginebra, en la inauguración del grupo artístico hispanoamericano; luego, en 1975, da una conferencia en la Universidad de Ginebra sobre «Hora de España XXIII», lo cual sin duda contrasta con las numerosas conferencias dadas en su exilio latinoamericano, difícil por otras cuestiones¹⁶.

No obstante, la valoración final de la filósofa dista de ser negativa. Al ser preguntada cómo calificaría cada una de las etapas de su exilio y hasta qué punto se han reflejado éstas en ella, en la entrevista mencionada Zambrano responde:

Mire, lo más indeleble es mi estancia en La Pièce, a 14 kilómetros de Ginebra. Aquello estaba intacto. Qué felicidad sentí, junto con mi hermana. Aprendí de nuevo los nombres, los colores, por dónde iban a salir las próximas margaritas, por dónde saldrían las violetas blancas. Primero nacen las blancas, después las azules, después las violetas, y allí se producen como acordes musicales. Allí donde nacía una hierbujita con flores amarillas salía al lado otra con flores violeta. Y fui aprendiendo muchas cosas, y fui muy feliz. Pero, sin duda, como de todo paraíso, hay que salir...¹⁷

Aunque enigmática, esta respuesta nos pone en la pista de lo que la vivencia de este lugar pudo suponer profundamente

¹⁵ Sabemos de la concesión de una beca para el desarrollo de su obra filosófica por parte de la Fundación Fina Gómez, con sede en Caracas, París y Ginebra (cf. *Claros del bosque*, ed. de Mercedes Gómez Blesa. Madrid: Cátedra, 2014, p. 117, nota 1), y de la presentación de *Delirio y destino*, novela autobiográfica redactada a comienzos de los años cincuenta para la obtención de un premio literario del Institut Européen Universitaire de la Culture de Ginebra, premio que no obtuvo aunque se recomendó su publicación a la Guide du Livre. Por decisión de la autora, ésta se aplazó hasta su regreso a España; se publicaría en Mondadori en 1989 (Cf. Revilla, Carmen (ed.): *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*. Madrid: Trotta, 1998, p. 14, nota 8).

¹⁶ Véase, por ejemplo, Zambrano, María: *El exilio como patria*, ed. de Juan Fernando Ortega Muñoz. Barcelona: Anthropos, 2014, pp. 15-26, passim.

¹⁷ Cruz, Juan: Entrevista a María Zambrano, cit.

para Zambrano. El contacto humano e institucional es escaso y, debido a ello, intuimos el rastro que deja igualmente, ¿qué hace, pues, María Zambrano en *La Pièce? Vive*, en un sentido que conviene precisar; y por tanto, piensa, escribe, crea... a partir de su circunstancia, lo inmediato que la rodea. Ésta se presenta por lo pronto en forma de paisaje natural. De su interacción vital con él —aquí nombra el aprendizaje del nacimiento de las flores— vendrá la hilatura de su propio pensamiento.

La influencia del paisaje circunstante —el bosque y sus claros— en la concepción de *Claros del bosque*, que se publicará en 1978 en Barcelona, es anotada por la mayoría de biografías consultadas y ostensible desde sus primeras líneas. El tipo de interacción al que aquí quisiéramos apuntar va sin embargo más allá de la mera influencia. La filosofía, pensaba Zambrano ya en 1939, nace precisamente como acto violento de separación de la inmediatez de lo real que hace del filósofo un ser frente a las cosas y no ya inmerso en ellas¹⁸. Pero quizá, para aprehender debidamente el papel que este lugar del Jura desempeña en el pensamiento de María Zambrano sea necesario dar cuenta del siguiente nivel de circunstancia en el que está inserto.

El exilio: ¿un lugar? ¿muchos? ¿ninguno?

Uno, ninguno y cien mil titulaba Luigi Pirandello una de sus últimas novelas sobre la identidad humana¹⁹. Bien podemos aplicar la fórmula pirandelliana a la idea de exilio, en un intento de definición. Primeramente, y a la vista del itinerario vital de Zambrano, el exilio aparece como una pluralidad de lugares. No obstante, *el* exilio se enuncia en singular. ¿Es, por tanto, un lugar? Así parece confirmarlo la cuarta acepción que del término da el DRAE: “lugar donde vive un exiliado”. Por consiguiente, *La Pièce* sería positivamente el exilio de María Zambrano. Ahora bien, no sólo esto parece insuficiente, sino que conlleva cierta contradicción con el resto de acepciones; primera: “separación de una persona de la tierra en que vive”; tercera: “efecto de dicha separación”. Exiliado es, por tanto, aquel que está *fuera de lugar*²⁰. ¿De qué lugar? Se dice: del lugar en que se vive. He

¹⁸ Cf. Zambrano, María: *Filosofía y poesía* en *Obras Completas I, op. cit.*, pp. 681-777.

¹⁹ Que el propio autor definía precisamente “de descomposición de la vida” (“di scomposizione della vita”). Luigi Pirandello: *Uno, nessuno e centomila*, ed. de Pietro Milone, prefacio. Milano: Garzanti, 1993, p. LVII.

²⁰ Se ha hablado, en relación al exilio, de no-lugar (cf. por ejemplo, *Claros del bosque, op. cit.*, introducción, p. 31). El castellano posee la expresión “fuera de lugar”, que además de ser fiel al latín, da la idea de descolocación y desarraigo

aquí la paradoja: el exilio designa la vida²¹ fuera o a partir (*ex-*) del lugar en que se vive. Vida en la separación que equivale, como veremos, a cierta muerte, mas vida al fin²². Así nos parece que lo entiende Zambrano al extraer lo que podríamos definir como la razón vital del exilio en el siguiente fragmento de 1951 titulado *Ser español*:

- ¿Y usted qué hacía en España?
- Yo, vivir... entonces estaba viva.
- ¿Y entonces por qué no vuelve?, ¿la matarían?
- No, no lo creo.
- Entonces, ¿por qué quiere seguir aquí, muerta?
- No estoy muerta; *me desvivo*.
- Pero desvivirse es incomprensible.
- ¿Sí? Ensayar la muerte y la resurrección no es malo.
- Pero allá en España...
- Déjennos; es cosa nuestra.²³

Desvivirse es la denominación ontológica, condensadora de la antítesis señalada —algo así como el “vivo sin vivir *en*” de santa Teresa de Ávila— que Zambrano da a su vivencia del exilio y que, de este modo, trasciende el suceso histórico acontecido a ella como a cientos de miles de españoles tras la guerra civil para convertirse en arquetipo metafísico, categoría cultural universal²⁴.

inherente a la condición del exiliado según Zambrano, “el que ha sido arrancado de raíz, el errante, el que se encuentra un día sin nada bajo el cielo y sin tierra; el que ha sentido el peso del cielo sin tierra que lo sostenga”, “el devorado por la historia”, “el desconocido”, aquel sobre el que “recae en pleno toda la ambigüedad de la condición humana” («Carta sobre el exilio», en: *La razón en la sombra*, *op. cit.*, p. 462). Para una filosofía poética de la experiencia del exilio, léanse estas dos páginas brillantes de *La tumba de Antígona*, ed. de Virginia Trueba Mira. Madrid: Cátedra, 2012, pp. 227-228. Véase también el capítulo «El exiliado» de *Los bienaventurados*.

²¹ De ahí el singular: los lugares en cuanto vividos, la vivencia de dichos lugares.

²² El *incipit vita nova* dantesco que Zambrano cita con frecuencia en *Claros del bosque* y otros escritos tiene justamente este sentido de nacimiento o resurrección.

²³ Zambrano, María: *Obras Completas VI*, ed. de Jesús Moreno Sanz. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015, p. 339. El subrayado es nuestro.

²⁴ Tan plenamente aceptado por ella que llegará a decir: “creo que el exilio es una dimensión esencial de la vida humana, pero el decirlo me quema los labios, porque no querría que volviese a haber exiliados”. Zambrano, María: «La otra cara del exilio», en: *El exilio como patria*, *op. cit.*, p. 58.

2. EL YO: MARÍA LA TRANSPARANTE

El desvivirse de María Zambrano presenta sin embargo, a la luz de sus escritos, ciertas particularidades que conviene examinar en la doble faceta del pensamiento y la escritura.

Desvivirse en el pensamiento: lo español

La primera que destacaremos, por abrir la vía en nuestra opinión a la siguiente, es el regreso en su pensamiento a la vida española a través de la literatura. Regreso que no habría que entender como recreación nostálgica²⁵, sino más bien como pauta necesaria en el proceso de conocimiento de lo auténticamente español que, como Ortega, Zambrano se marca a sí misma²⁶. Se inicia de hecho esta reflexión sobre la literatura española a la par que su exilio, en 1939, fecha de publicación de *Pensamiento y poesía en la vida española*, donde leemos:

En ese sentido, la interpretación de nuestra literatura es indispensable. Al no tener pensamiento filosófico sistemático, el pensar español se ha vertido dispersamente, ametódicamente en la novela, en la literatura, en la poesía. Y los sucesos de nuestra historia, lo que real y verdaderamente ha pasado entre nosotros, lo que a todos los españoles nos ha pasado en comunidad de destino, aparece como en ninguna parte en la voz de la poesía. Poesía es revelación siempre, descubrimiento; y sucede en nuestra cultura española que resulta muy difícil, casi imposible, manifestar las cosas que más nos importan, de modo directo y a las claras. Es siempre sin abstracción, es siempre sin fundamentación, sin

²⁵ Sentimiento que la Zambrano exiliada se prohíbe a sí misma por considerarlo "un lujo" (entrevista de *El País*). En estas palabras dirigidas a Agustín Andreu podemos en parte tomar el pulso de su sentir hacia la España que dejó atrás: "Y es que, escúchame bien, aquella España nos ha hecho exiliados a todos. A los que estábamos a ello destinados y a vosotros, los que la añoráis. Y si queréis ser como ella, haced lo que en ella hacíamos, eso: hacer, con nada o apenas nada. Y eso, sí, fue glorioso" (Cartas de La Pièce, op. cit., p. 61).

²⁶ "Existe en su obra, y a partes iguales, propósito de conocimiento y fidelidad a una cultura [...] vista desde perspectivas diferenciadas, ampliando una actitud que encierra lo que tantas veces la autora reivindicara: voluntad y pasión". Asún, Raquel: «La literatura como conocimiento: Nina quiere a Alonso Quijano», en: *María Zambrano. Pensadora de la aurora, Anthropolos*, 70-71 (1987), p. 113.

principios, como nuestra más honda verdad se revela. No por la pura razón, sino por la razón poética.²⁷

Desde esta perspectiva, Séneca, san Juan de la Cruz, Miguel de Molinos, pero sobre todo Cervantes y Galdós pasan por el tamiz de la reflexión de Zambrano, cuyo fruto más acabado encontramos en *España, sueño y verdad* (1965)²⁸.

Las figuras que, por medio de la evocación, permiten a Zambrano asir la autenticidad española —la cual progresivamente va cristalizando en la noción de *realismo*— no son sólo de orden literario. También en la pintura ve la filósofa la viva sustancia de “nuestro indómito y arisco realismo”, irreductible a cualquier teoría sistemática. Goya, con su “desarrapado”, nos habría ofrecido el símbolo plástico de este realismo insobornable²⁹. Velázquez, por su parte, habría pintado en sus enanos y bufones cierta actitud vital que en su *Carta sobre el exilio* (1961) Zambrano verá como idiosincrásica del exiliado español, consistente en

ir dejando las razones a sí mismas [...] mientras él se va quedando reducido a... lo irreductible: a la verdad de su ser, de su-ser-así, despojado de todo, de razón y de justificación. [...] Se ha quedado ahí, detenido sin reposar, en un lugar que ni lo envuelve ni lo sostiene, en ese misterioso lugar donde aparecen los “tontos” de Velázquez, y Ginés, el actor.³⁰

Este último se refiere al personaje que hace de actor en la comedia de Lope de Vega *Lo fingido verdadero* (1608), mientras los personajes velazqueños mencionados son el Niño de Vallecas (*Francisco Lezcano*, 1643-1645) y el Bobo de Coria (*El bufón Juan Calabazas*, 1637-1639), afirmando reconocerse en ellos. El

²⁷ Zambrano, María: *Pensamiento y poesía en la vida española* en *Obras Completas I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, p. 596.

²⁸ Su atención también recaló en la poesía de las generaciones del 98, 27 y 50, concretamente en Valle-Inclán, Antonio Machado, Azorín, Enrique de Mesa, Federico García Lorca, León Felipe, Miguel Hernández, Luis Cernuda, Emilio Prados, José Bergamín, Arturo Serrano Plaja, Jaime Gil de Biedma, José Ángel Valente, Carlos Barral, Lydia Cabrera, María Victoria Atencia, José Lezama Lima, Pablo Neruda y Reyna Rivas. Sus escritos sobre ellos pueden leerse recopilados en Zambrano, María: *Algunos lugares de la poesía*, ed. de Juan Fernando Ortega Muñoz. Madrid: Trotta, 2007.

²⁹ A cuya descripción palpitante remitimos: *Pensamiento y poesía en la vida española*, op. cit., pp. 582-583.

³⁰ Zambrano, María: *La razón en la sombra*, op. cit., pp. 464-465. El subrayado es nuestro.

lugar —Zambrano insiste en este término— al que tal actitud confina a estas figuras es “a fuerza de penas y trabajos, de renuncia [...] la orilla de la historia”, aunque la impresión que produce es la de ser lo pasado, “lo pasado puro. Pero que no pasa, que está ahí detenido, sin pedir que le den nada”³¹.

Apoyándonos en esta identificación confesada, se perfila otro recurso estilístico zambraniano que interpretamos como segunda manera operativa en que la pensadora exiliada se *desvive*, en este caso a través de cierta técnica de despersonificación en su escritura.

Desvivirse en la escritura: los heterónimos

Herederas de una tradición que, en lo filosófico, ya Kierkegaard y Ortega cultivaron —sin olvidar al cercano maestro del apócrifo, Antonio Machado—, Zambrano introdujo ciertos heterónimos en sus escritos, principalmente en sus delirios³². Obsérvese que si los personajes ficticios orteguianos son exclusivamente masculinos³³, los heterónimos de Zambrano son todos ellos femeninos, rasgo que en cierta manera permite la suposición, dentro de la necesidad de escenificar la heterogeneidad del yo, de una función identificadora. Ésta es clara, por ejemplo, en Ana de Carabantes, la más próxima biográficamente a su inventora³⁴. Otras figuras de este grupo son Cordelia, Ofelia, Diotima y Antígona, heterónimo que toma cuerpo definitivamente durante la estancia de Zambrano en el Jura.

Se ha asimilado a Antígona tanto con María como con su hermana Araceli, de gran relevancia en la vida y en el pensamiento de Zambrano, a la que esta obra está codedicada³⁵. Esta ambivalencia en la identificación con la heroína trágica griega permite establecer aquello que Antígona representa, pues habrá de ser necesariamente, inferimos, aquello que María y Araceli comparten, a saber: su condición de hermanas —y por tanto, también, de hijas—, y de exiliadas: “Antígona es la tragedia de

³¹ *Ibid.*, p. 465.

³² Cf. Zambrano, María: *Obras Completas VI, op. cit.*, nota introductoria, pp. 155-171.

³³ Rubín de Cendoya, el doctor Vulpius, Olmedo y Gaspar de Mestanza. Pueden verse las referencias de todos ellos en nuestro «Filosofía y teatro: dos conceptos de Ortega y Gasset para una teoría de la escena», *Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Filosofía, Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, número especial (2010), p. 173.

³⁴ Pueblo natal entre Málaga y Almería, antecedentes familiares, apellido de la abuela, etc.

³⁵ Zambrano, María: *La tumba de Antígona, op. cit.*, p. 143 y nota 3.

la guerra civil, de la fraternidad. No ha sido mirada así, y lo he descubierto esta mañana [...] La muerte enterrada viva, la inmolación, el sacrificio". Así lo declara Zambrano en un escrito de 1958, titulado precisamente «Antígona o de la guerra civil»³⁶.

Recordemos con Sófocles que Antígona, hija de Edipo y de Yocasta, tras haber acompañado a su padre ciego a través del exilio, presencia la muerte de sus hermanos Etéocles y Polinices durante la guerra civil que su desacuerdo por el ejercicio del poder ha desencadenado. Desobedeciendo el decreto de su tío Creonte por el que el cadáver de Polinices ha de quedar insepulto, Antígona decide enterrar a su hermano y asume el correspondiente castigo: "Antígona, enterrada viva, no morirás, seguirás así, ni en la vida ni en la muerte, ni en la vida ni en la muerte..."³⁷. Resuenan en su sentencia los acentos del exilio, tal y como hemos analizado, en esta designación de lugar a medio camino entre la vida y la muerte. Pero a diferencia de la sofoclea, la Antígona zambranianiana no se suicida en su tumba, asumiendo así todo el sentido de conciencia sacrificial cristiana del que Zambrano la hace depositaria³⁸:

Despertada de su sueño de niña por el error de su padre, suicidio de su madre, anomalía de su origen, el exilio, hubo de entrar en la plenitud de la conciencia. [...] Sin ella el proceso trágico de la familia y de la ciudad no hubiera podido proseguir ni, menos aún, arrojar su sentido. [...] La guerra civil con la paradigmática muerte de los dos hermanos. [...] Y el tirano que cree sellar la herida multiplicándola por el oprobio y la muerte. El tirano que se cree señor de la muerte y que sólo dándola se siente existir.³⁹

¿Cómo no leer en estas últimas líneas la tragedia española que mantiene a Zambrano en el lugar desde el que las escribe?

El exiliado ha tenido que despertar. Y si se ha ido quedando así, embebido en sí mismo y como ajeno a todo, hasta a su propia historia, es por verla, por estarla viendo cada vez con mayor claridad y precisión, desde ese lugar, en ese límite entre la vida y la muerte donde habita, el cual es el lugar privilegiado para que se dé la lucidez, sobre todo cuando se

³⁶ *Ibid.*, p. 263.

³⁷ *Ibid.*, p. 177.

³⁸ *Ibid.*, p. 145.

³⁹ *Ibid.*, pp. 145-147.

ha renunciado a justificarse y cuando no se ha cedido a cristalizar en un *personaje*; cuando no se ha querido ser nada, ni siquiera héroe.⁴⁰

Antígona es por tanto esa cristalización trágica que renuncia a la justificación en aras del sacrificio y su tumba es exactamente ese lugar de lucidez. De lo contrario, Antígona no sería, como pretende su autora en el prólogo, “una figura de la aurora de la conciencia”⁴¹, y por consiguiente, emblema de “lo más humano que hay en el hombre”⁴². Pues es precisamente en la medida en que Antígona *representa conscientemente* que su función redentora, trascendente, se realiza.

Pero hay más: “Resplandece en Antígona uno de los más felices hallazgos de la conciencia religiosa griega: la pasión de la hija”⁴³, afirma Zambrano en el prólogo, y lo constatamos en la obra en el momento del encuentro con su padre, quien viene a visitarla a su tumba, y le dice así:

EDIPO: Porque tú naciste, sí, de mi pensamiento.

Tú eres mi razón. [...]

Hija, yo te veía crecer y, casi sin saberlo, te esperaba para que tú cumplieras mi promesa, porque tú eras, eres, sí, mi promesa. [...]

Tú el espejo donde un hombre puede mirarse, y no ella, aquella, la Quimera. [...] Oh, Antígona, tengo yo que decirte dónde estás, cuando es tan claro; todo esto es tan claro. *Estás en el lugar donde se nace del todo.* [...] Ayúdame, hija, no me dejes en el olvido errando. Ayúdame ahora que ya voy sabiendo, ayúdame, hija, a nacer.

ANTÍGONA: ¿Cómo voy a poder yo? ¿Cómo voy a poder hacerlos nacer a todos? Pero sí, yo, yo sí estoy dispuesta. Por mí, sí; por mí, sí. *A través de mí.*⁴⁴

Para advertir hasta qué punto *a través de* Antígona se expresa la misión de (re)nacimiento que, con respecto a su propio padre, María Zambrano se prescribió a sí misma, basta confrontar este texto con una carta personal de 1946, dirigida a su madre y hermana desde La Habana, en la que confiesa:

⁴⁰ Zambrano, María: *La razón en la sombra*, op. cit., pp. 467-468. El subrayado es nuestro.

⁴¹ Zambrano, María: *La tumba de Antígona*, op. cit., p. 152.

⁴² *Ibid.*, p. 170.

⁴³ *Ibid.*, p. 153.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 189. El subrayado es nuestro.

María J. Ortega Máñez

Y hablo de papá al mismo tiempo porque para mí está vivo; siento su mirada sobre mí con igual fuerza que cuando estaba. Y el motivo más hondo de mi actuación es tenerle a él contento, que sienta que, ya que casi todo le falló en su propia vida, su hija no le ha fallado.⁴⁵

De tal modo, María Zambrano nos va entregando la razón poética de su exilio, su *desvivirse*. Éste encuentra en la escritura ciertos mecanismos que hemos llamado de despersonificación, bien a través de la identificación con figuras paradigmáticas del arte español, bien a través de heterónimos, mediante los cuales la autora se va “despojando [...] cada vez más de todo eso para quedarse desnudo y desencarnado; tan solo y hundido en sí mismo y a la intemperie, como uno que está naciendo; naciendo y muriendo al mismo tiempo, mientras sigue la vida”⁴⁶; hasta casi hacerse transparente, tal y como la imaginó Lezama Lima en su retrato poético:

María se nos ha vuelto tan transparente
que la vemos al mismo tiempo
en Suiza, en Roma o en La Habana.
Acompañada de Araceli
no le teme al fuego ni al hielo.
Tiene los gatos frígidos
y los gatos térmicos,
aquellos fantasmas elásticos de Baudelaire
la miran tan despaciosamente
que María temerosa comienza a escribir.
La he oído conversar desde Platón hasta Husserl
en días alternos y opuestos por el vértice,
y terminar cantando un corrido mexicano.
[...]
María es ya para mí
como una sibila
a la cual tenuemente nos acercamos,
creyendo oír el centro de la tierra
y el cielo del empíreo,
que está más allá del cielo visible.
Vivirla, sentirla llegar como una nube,
es como tomar una copa de vino

⁴⁵ Zambrano María: *El exilio como patria, op. cit.*, pp. 15-16.

⁴⁶ Zambrano, María: *La razón en la sombra, op. cit.*, p. 463.

y hundirnos en su légamo.
Ella todavía puede despedirse
abrazada con Araceli,
pero siempre retorna como una luz temblorosa.⁴⁷

3. LA SALVACIÓN: LA RAZÓN POÉTICA DE LA TUMBA A LOS CLAROS

Temblorosa y tenue, como esa luz del Jura, caracterizada por José Ángel Valente como “luz de cámaras secretas y morada interior”⁴⁸. La descripción nos introduce ya en la atmósfera de *La tumba de Antígona*, cuyo comienzo nos sitúa precisamente en la tumba en la que Antígona se encuentra condenada, a través de cuyas rendijas “se desliza como una serpiente esa luz [...] luz de los vivos”⁴⁹. Luz oblicua, alusiva, como lo será aquella que, en medio del bosque, produzca el *claro*: “y todo alude, todo es alusión y todo es oblicuo, la luz misma que se manifiesta como reflejo se da oblicuamente, mas no lisa como espada [...]”⁵⁰.

A pesar de su capital simbólico, esta atención manifiesta a la luz no es anodina ni puramente abstracta. Suponemos a la filósofa andaluza sensible a las diferencias lumínicas del Jura con respecto a la España mediterránea, atención perceptible en sus descripciones del lugar y del todo reveladoras de cómo lo siente: “Por primera vez al cabo de no sé cuántos siglos, al mirar al cielo veo un trozo azul y unas nubes blancas dorándose”, le escribe a Agustín Andreu. “Nunca ha habido tiempo tan sin escampe, siniestro de verdad. Día tras día en el centro de una nube sin ribera, color bacalao, sin luz ni esperanza. [...] *Es otro lugar con el mismo nombre*”⁵¹. Otro lugar, le parece, con respecto a las sensaciones que el mismo sitio ha podido producirle en otro tiempo, transmitidas al mismo destinatario:

Hoy ha vuelto la luz, la transparencia. Sólo he podido salir cuando ya se iba yendo. Una dulzura inmensa lo bañaba todo y la fragancia del heno recién cortado penetraba los poros, carne y alma se fundía insensiblemente, sensiblemente quiero decir. El “espacio neutro” inventado

⁴⁷ Lezama Lima, José: *Fragmentos a su imán*. Barcelona: Lumen, 1978, pp. 167-167.

⁴⁸ Cf. *Obras Completas II, Ensayos*. Barcelona: Círculo de Lectores/ Galaxia Gutenberg, 2008, p. 475. cit. en Zambrano, María: *Claros del bosque*, op. cit., p. 13.

⁴⁹ Zambrano, María: *La tumba de Antígona*, op. cit., pp. 175-176.

⁵⁰ Zambrano, María: *Claros del bosque*, op. cit., p. 123.

⁵¹ Zambrano, María: *Cartas de La Pièce*, op. cit., carta nº 31, 28 noviembre 1974. p. 141.

María J. Ortega Máñez

por tu Epónimo⁵² se revela “sin idea”. Y la vida tan simplemente se hace santa.⁵³

Notamos cómo, de un fragmento a otro, la añoranza de la luz atmosférica indica una necesidad de visibilidad filosófica, que termina abriendo su propio espacio. Dicho espacio es determinado como “neutro”, cualidad cromática de la luz, la cual hace posible en efecto la visión (*theoria*), también en el sentido filosófico de “contemplación”. En un instante veremos cómo dicho abrirse paso es llevado a cabo por la razón poética. Señalemos de momento que la sensibilidad reflexiva de Zambrano a este elemento, física y metafórica, se nos revela aquí en la confusión deliberada entre *sensiblemente* e *insensiblemente*, o en “carne y alma”: tal es esa luz y su falta.

De “La tumba...”

“Estoy aquí en la tiniebla”⁵⁴, constata Antígona al ir descubriendo su sepulcro. “Parece un convento abandonado, pero tiene gracia”⁵⁵, fue lo primero que dijo la autora al ver la casa-granja-cueva de La Pièce, incrustada en la roca, que llegaría a llamar de todas las maneras posibles: *choza, nido, cenobio, granja, catacumba, gruta, cámara de tortura, jaula, madriguera*⁵⁶... Y aunque quizá no de forma directa, creemos, *tumba*; pues si la casa es catacumba para Zambrano, para Antígona, la tumba es también casa:

No, tumba mía, no voy a golpearte. No a estrellarte contra mi cabeza. No me arrojaré sobre ti como si fueras tú la culpable. Una cuna eres; un nido. *Mi casa*. Y sé que *te abrirás*. Y mientras tanto, quizá me dejes oír tu música, porque en las piedras blancas hay siempre una canción.⁵⁷

⁵² Se refiere a san Agustín de Hipona.

⁵³ Zambrano, María: *Cartas de La Pièce*, op. cit., carta n° 8, 7 de septiembre 1974, p. 53.

⁵⁴ Zambrano, María: *La tumba de Antígona*, op. cit., p. 177.

⁵⁵ VV. AA.: *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/ Fundación María Zambrano, 2004, p. 70.

⁵⁶ Zambrano, María: *Cartas de La Pièce*, op. cit., p. 147, *passim*.

⁵⁷ Zambrano, María: *La tumba de Antígona*, op. cit., p. 179. El subrayado es nuestro.

Conviene precisar que la tumba de Antígona, en la obra homónima, no es propiamente un lugar de muerte, sino más bien de *tránsito*, o de tiempo de *germinación*, en última instancia de *nacimiento*⁵⁸. “Aquí, en la historia, lo que de verdad germina y trasciende *no es visible sino en ciertos momentos*, en otros no se ve y nunca acaba de verse. Nunca puede ser apresada en un concepto, ni en una idea, como toda verdad en estado naciente”⁵⁹. Tal vez por ello, esa verdad primero se escuche, y luego, dios, luz o Antígona *mediante*, pueda verse. Mas el lugar —la tumba aquí— se da previamente. Tal y como se explica en el prólogo: “pues que todo parece indicar que los *lugares* precedan a las funciones que desde ellos se cumplen. Y así la función de *mediador* se encuentra hoy sin lugar adecuado alguno para ejercerse, y llamado a ese oficio, sin medio alguno de *visibilidad*”⁶⁰.

En consecuencia, si tras este proceso de mediación, *algo* se hace visible, es que algo estaba *oculto*. Pongamos: el ser. “Pues que la muerte oculta a ciertos ‘seres’ cuando les llega y revela a otros revelando la vida inextinguible”⁶¹. Hay sin embargo otra categoría de seres, cuyo paradigma es Antígona —por estar en ella ser y vida unidos indisolublemente⁶²—, en los que la ocultación se produce de un modo singular:

Una *tumba* cuando se les da y un tiempo de olvido, de ausencia como en el sueño. Con este olvido se les da tiempo. El tiempo que se les debe, que coincide con el tiempo que los humanos necesitan para recibir esa revelación, *claros* que se abren en el bosque de la historia⁶³.

...A los “Claros”

Esta situación de ocultación existencial del hombre o de opacidad respecto a su propio ser —de “exilio metafísico”, ha señalado con acierto Mercedes Gómez Blesa, el cual aglutina los aspectos político, epistemológico y teológico del mismo⁶⁴—, es el punto de partida de *Claros del bosque*. No puede entenderse la profundidad de este libro si no se tienen presentes todas estas

⁵⁸ Véase nota 44.

⁵⁹ Zambrano, María: *La tumba de Antígona*, op. cit., p. 167.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 156. El subrayado es nuestro.

⁶¹ *Ibid.*, p. 165.

⁶² “Antígona es eso; íntegra y no sólo doncella”. Zambrano, María: *Cartas de La Pièce*, op. cit., carta n.º 8, p. 54.

⁶³ Zambrano, María: *La tumba de Antígona*, op. cit., p. 165. El subrayado es nuestro.

⁶⁴ Zambrano, María: *Claros del bosque*, op. cit., introducción, p. 65 y ss.

dimensiones que el exilio va tomando en el pensamiento de María Zambrano y que hemos procurado exponer. Sólo después de haber descendido a los “inferos” de la historia, de haberse experimentado el desarraigo total del lugar de procedencia y aun de sí mismo, se puede alcanzar, mediante una iniciación próxima a la mística, la sabiduría del claro del bosque. En otras palabras, vamos a asistir en esta obra a cómo “el no-lugar del exilio se convierte en el espacio de la revelación de la verdad”⁶⁵.

El retiro en la quietud y la soledad de La Pièce propició sin duda en Zambrano un estado de ánimo que ella misma calificó de “exilio logrado”, es decir, de plena asunción de su condición de exiliada, tras haber atravesado las exigentes pruebas que aquél conlleva o las varias *moradas*, en el decir de los místicos. Más concreto si cabe, un hecho a la vez circunstancial y trascendente es *salvado* en nuestra opinión a través de las páginas de *Claros del bosque*. Se trata del fallecimiento de su hermana, a cuya memoria está dedicado el libro. Paralelo al decurso de la razón poética, su duelo se lee a medida que avanzamos en la obra, con especial intensidad hacia el final, en “la entrega indescribable”.

Indescifrable dice bien, por otro lado, el carácter algo esotérico de la escritura zambraniana en la presente obra, y que coincide al mismo tiempo con la innovación en el modo expositivo que conlleva la razón poética tal y como aquí se declina, la cual vehicula el pensamiento a través del símbolo y la metáfora. En efecto, en estas páginas como en los claros del bosque, “todo alude, y alude a lo inefable; al ser que se manifiesta únicamente a través del decir poético”⁶⁶. Ello nos autoriza a servirnos por nuestra parte de una serie de relaciones entre imágenes para exponer lo más claramente posible nuestra interpretación.

*Incipit vita nova*⁶⁷. El recurso a esta idea dantesca que vitalmente hunde sus raíces en la vicisitud por la que Zambrano pasaba en aquellos momentos es a su vez —en ello consiste la transformación salvadora de la razón poética— inspiradora del método de pensamiento que aquí se pone por escrito. Porque la razón poética aspira a ser principalmente eso: método, en el sentido originario, deducimos, de la palabra griega —*methodos*, compuesto de *meta* (más allá) y *odos* (camino)—, es decir, “camino para llegar más allá”. Más allá de “la nada y del vacío que el

⁶⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁷ Cf. *Ibid.*, pp. 125-126.

claro del bosque da como respuesta a lo que se busca⁶⁸. Ya hemos apuntado el estado de desasimiento que traen parejo experiencias límite de la vida, tales como el exilio o la pérdida, que otorgan asimismo al sujeto la lucidez necesaria para abrir en su interioridad un espacio para la recepción de la verdad. Para ir más allá de este vacío, pues, el bosque ofrece senderos que tal vez “se interrumpan” o “no lleven a ninguna parte”, como se han podido traducir, en italiano y en francés respectivamente, los *Holzwege* que dan título a la obra de Heidegger. Son, en todo caso, la parte permanentemente manifiesta del bosque, no así los claros:

El bosque, dicho sea de paso, se configura más que por los senderos que se le pierden, por los claros que en su espesura se abren [...]. Cuando el hombre quiera saber de estos claros en lugar de seguir el imperativo de recorrer sus senderos, la historia, el pensamiento comenzará a desenmarañarse.⁶⁹

El punto de partida, como veíamos en el caso de Antígona, es el estado de ocultamiento ontológico. El hombre, piensa Zambrano, es un ser escondido de sí mismo. Así es como se está en el bosque, semejante a Dante en la *selva oscura* de la que parte la *Divina Comedia*. Aunque Zambrano cita el encuentro cara a cara de Dante con Beatriz de *La vita nova*⁷⁰, nos parece que el inicio de *Claros del bosque* dialoga con los primeros versos del Infierno, como se muestra a continuación:

Nel mezzo del cammin di nostra vita (v. 1)

Tenemos que ir a encontrarnos a la mitad del camino
(p. 126).

*mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.* (vv. 2-3)

Ya que el bosque, dicho sea de paso, se configura más que por los senderos que se le pierden, por los claros que en su espesura se abren (*La tumba de Antígona*, op. cit., p. 166.)

⁶⁸ *Ibid.*, p.122.

⁶⁹ Zambrano, María: *La tumba de Antígona*, op. cit., p. 166.

⁷⁰ Zambrano, María: *Claros del bosque*, op. cit., p. 122.

María J. Ortega Máñez

ma per trattar del ben c'í' vi trovai, (v. 8)

La alegría de un ser oculto que comienza a respirar y a vivir, porque al fin ha encontrado el medio adecuado a su hasta entonces imposible o precaria vida (p. 126).

dirò de l'altre cose ch'í' v'ho scorte. (v. 9)

Y lo que apenas entrevisto o presentado... (p. 127).

Io non so ben ridir com' i' v'intraí, (v. 10)

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar (p. 121).

Tant' era pien di sonno a quel punto (v. 11)

La visión adecuada al mirar despierto y dormido al par (p. 123).

che la verace via abandonai. (v. 12)⁷¹

Y no es posible ir hacia atrás (p. 127).

El bosque constituye en ambos casos tanto la situación escénica inicial como un foco emisor de sutiles alusiones. En este sentido, no podemos dejar de anotar otro eco, más próximo a Zambrano, pues proveniente de su maestro Ortega⁷². Las *Meditaciones del Quijote*⁷³ que asaltan a Ortega una tarde de primavera tienen lugar asimismo en un bosque en torno a El Escorial, el cual le inspira la siguiente reflexión:

El bosque verdadero se compone de los árboles que no veo. El bosque es una naturaleza invisible —por eso en todos los idiomas conserva su nombre un halo de misterio. [...] El bosque huye de los ojos.

⁷¹ Alighieri, Dante: *La Divina Commedia, Inferno*, ed. de Giuseppe A. Camesano. Napoli: Liguori, 2012, p. 46.

⁷² O "Don José", tal y como ella lo designa en su semblanza-obituario: cf. Zambrano, María: *Obras Completas VI, op. cit.*, pp. 388-392. Nos parece advertir cierta alusión a este díscolo discipulado en *Claros del bosque*: "Y así, aquel que distraídamente se salió un día de las aulas, acaba encontrándose por puro presentimiento recorriendo bosques de claro en claro tras el maestro que nunca se le dio a ver". *Op. cit.*, p. 127.

⁷³ Libro considerado por Zambrano "el más poético y bello" de su maestro. Zambrano, María: «A modo de autobiografía», en: *María Zambrano. Pensadora de la aurora, op. cit.*, p. 73.

[...] Lo que del bosque se halla ante nosotros de una manera inmediata es sólo pretexto para que lo demás se halle oculto y distante.⁷⁴

Léase ahora lo que Zambrano escribe unos 60 años después, en un bosque del Jura:

Todo lo vivo parece estar a ciegas [...]. El ver se da en un disponerse a ver: hay que mirar y ello determina una detención que el lenguaje usual recoge: “mira a ver si...” lo que quiere decir: detente y reflexiona, vuelve a mirar y mírate a la par, si es que es posible.⁷⁵

Pese a las diferencias de sus planteamientos, observamos que el recurso al bosque permite a ambos filósofos interrogarse sobre lo que vemos y las marcas de esta interrogación en el lenguaje. Tal es el objetivo que orienta la búsqueda de María Zambrano:

Y la visión lejana del centro apenas visible, y la visión que los claros del bosque ofrecen, parecen prometer, más que una visión nueva, un medio de visibilidad donde la imagen sea real y el pensamiento y el sentir se identifiquen sin que sea a costa de que se pierdan el uno en el otro o de que se anulen.⁷⁶

He aquí, en síntesis, el hallazgo de la razón poética como “una visibilidad nueva, lugar de conocimiento y de vida sin distinción”⁷⁷. Este lugar, espacio creado por la exigencia de un nuevo método de conocimiento que abarque los ámbitos de la vida que la razón discursiva se ha negado a considerar hasta ahora, es el que hace posible la visibilidad⁷⁸ para el ser escondido del hombre, que en el pensamiento de Zambrano equivaldrá a la recuperación de la sintonía con el origen sagrado de la vida. Dicho metafóricamente: “el sol que sigue”⁷⁹, que se abre camino (método) en la espesura del bosque (ocultamiento), produce el claro y condiciona la visibilidad de la verdad, “esa que la razón filosófica se afana en revelar y establecer, y la razón poética en

⁷⁴ Ortega y Gasset, José: *Meditaciones del Quijote*, op. cit., pp. 100-103.

⁷⁵ Zambrano, María: *Claros del bosque*, op. cit., p. 233.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 124. El subrayado es nuestro.

⁷⁷ *Ibid.* El subrayado es nuestro.

⁷⁸ «Lugares de visibilidad», titula Carmen Revilla un capítulo de su libro *Entre el alba y la aurora. Sobre la filosofía de María Zambrano*, op. cit.

⁷⁹ Penúltimo epígrafe de *Claros del bosque*.

rescatar⁸⁰; rescatar como aquella circunstancia que según Ortega había que salvar para salvarse a uno mismo.

CONCLUSIÓN

“Desde el suelo hasta la frente de mi padre”⁸¹, el primer recuerdo de María Zambrano es el de un viaje: el viaje en brazos de su padre que la filósofa definirá como *elevación sostenida*. Bien pudiéramos definir así el viaje que la lectura de los textos zambranianos nos produce. Aunque tal vez sea necesario esperar el regreso para cerciorarse, ya que “hay ciertos viajes de los que sólo a la vuelta se comienza a saber”⁸².

Tal pudiera ser la razón de su vuelta a España tras su largo y profundo exilio: un imperativo de luz. “Un poco de luz, y no más sangre”, reclamaba en efecto con las palabras del admirado Cervantes⁸³. Desde la distancia que es la nuestra, nos ha parecido ver, en perspectiva, cómo la experiencia del exilio favorece la vuelta en su pensamiento a España a través de la literatura, y el ir explorando en la escritura distintas técnicas de desdoblamiento del yo a través de las cuales la razón poética se va forjando. Pero al mismo tiempo, se verifica en su pensamiento el imperativo de su maestro: “abrir bien los ojos sobre el contorno”⁸⁴. En este sentido hemos considerado *La tumba de Antígona* y *Claros del bosque* como personales y universales designaciones de la estancia, física y espiritual, de la filósofa exiliada en aquel paraje del Jura.

Ciertamente los claros del bosque zambranianos no son el localizadísimo bosque de la Herrería, en El Escorial, donde Ortega medita sobre el *Quijote*⁸⁵ —aunque ambos practiquen “la pedagogía de la alusión, única pedagogía delicada y fecunda”⁸⁶—; no es el muy concreto Manzanares del que Ortega pretende extraer su *logos* propio a su regreso de Alemania⁸⁷, ni la “canción ninguna” del río Lahn, deshumanizado sonido en oposición al violoncello que Nicolai Hartmann toca junto a Or-

⁸⁰ Zambrano, María: *La tumba de Antígona*, op. cit., p. 154.

⁸¹ Zambrano, María: *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, ed. de R. Blanco Martínez. Madrid: Editorial Centro de Estudios Areces, 1998, p. 33.

⁸² Zambrano, María: *El exilio como patria*, op. cit., pp. 58-59.

⁸³ *El País*, 27-11-1984. La cita procede de *El coloquio de los perros*.

⁸⁴ Ortega y Gasset, José: *El tema de nuestro tiempo*, en: *Obras Completas III*. Madrid: Alianza, 1983, p. 203.

⁸⁵ Definido precisamente como “una selva ideal”. Ortega y Gasset, José: *Meditaciones del Quijote*, op. cit., p. 118.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 108-109.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 78.

tega en Marburgo, “del cual han salido más tarde cuatro o cinco magníficos libros”⁸⁸. Hay en Zambrano un trabajo de desposesión casi ascética de todo lo que a primera vista parece circunstancial o histórico en pos de lo inefable... Aunque el resultado hayan sido también, como vemos, algunos libros extraordinarios en los que su circunstancia vital, aun trascendida, sublimada, queda impresa. Esto es lo que hemos interpretado como *salvación de la circunstancia* a través de la razón poética y que quisiéramos resaltar, puesto que, de no tenerlo presente, se pierde de vista el vínculo nada banal entre conocimiento y existencia que recorre todo el pensar de Zambrano hasta su cima. En ese sentido hemos intentado conectar algunos signos entre razón y vida, siguiendo una intuición que nos parece originarse en Ortega y desarrollarse con fascinante originalidad en Zambrano:

La atención a los signos no humanos está encerrada en el hombre histórico dentro de la atención que concede a las circunstancias, sin que se pare mientes en que las circunstancias pueden ofrecer una cierta revelación acerca de los elementos que las configuran y que nos piden “ser salvadas” según Ortega y Gasset, que las “descubrió” como depositarias de razón a rescatar del logos oculto.⁸⁹

En definitiva, si planteáramos la existencia de María Zambrano, tal y como la hemos acotado, como una ecuación entre circunstancia y pensamiento, sus términos concretos vendrían a ser exilio, pérdida y la concepción de estos libros fundamentales. ¿Cómo decir, pues, esa circunstancia, salvándola? “La dimensión histórica del exilio es trascendida, en primer lugar, por una dimensión metafísica, en la que el exiliado aparece como arquetipo de la propia condición humana, en segundo lugar, por una dimensión mística, en la que el no lugar del exilio deviene el espacio de la revelación del ser”⁹⁰. Antígona es de tal forma el emblema de ese primer nivel de trascendencia; los claros del bosque, la metáfora del segundo. Hemos procurado establecer aquí un sistema de relaciones entre hechos y escritos de Zambrano, a través de los cuales la razón poética va rescatando lo real. Desde esta perspectiva, la idea de lugar se revela insoslayable y fecunda, en la medida en que permite articular ambos regímenes: desterrado del lugar propio de la vida, el pensa-

⁸⁸ Ortega y Gasset, José: «Prólogo para alemanes», en: *Obras Completas VIII*. Madrid: Revista de Occidente, 1965, p. 18.

⁸⁹ Zambrano, María: *Claros del bosque*, *op. cit.*, p. 221.

⁹⁰ Zambrano, María: *Claros del bosque*, *op. cit.*, introducción, p. 31.

María J. Ortega Máñez

miento crea un espacio propio⁹¹. La razón poética zambraniana abre ese espacio sin lugar que el exilio, relegando al individuo a las orillas de la historia y procediendo al vaciamiento de su ser, niega.

Tal vez por ello, *en el fondo*, María Zambrano decía amar su exilio⁹², como camino del pensar. «En el fondo» se titula precisamente un fragmento de 1971, escrito en *La Pièce*, el cual, yendo encabezado por el último verso de *L'infinito* de Leopardi, no puede sino tener valor conclusivo:

E il naufragar m'è dolce in questo mare.

En el fondo y sin albergue, en el fondo tan sólo porque se saborea el zumo de tanto vencimiento sin mezcla apenas de ningún otro, ya no puede sino gustar la felicidad que destila, que se destila casi insensiblemente, único alimento. Cuando todo intento de ser se ha desvanecido sin dejar rastro y lo que se ha sido se consume sin humo, ya no se puede ser más que feliz. Ser felizmente.⁹³

Así se entiende más completamente la felicidad aprendida de las flores a la que aludía, ya en España, refiriéndose a aquel “paraíso” de su exilio en la Suiza francófona del que, sin embargo, “hay que salir”.

BIBLIOGRAFÍA

- Alighieri, Dante: *La Divina Commedia, Inferno*, ed. de Giuseppe A. Camerino. Napoli: Liguori, 2012.
- Asún, Raquel: «La literatura como conocimiento: Nina quiere a Alonso Quijano», en: *María Zambrano. Pensadora de la aurora, Anthropolos*, 70-71 (1987), pp. 113-115.

⁹¹ Aunque desde un enfoque distinto, un artículo reciente da cuenta de esta problemática del lugar que creemos central en el pensamiento de María Zambrano. Cf. Rivera, Leonarda: «Pensar el lugar», *Aurora. Papeles del “Seminario María Zambrano”*, 16 (*María Zambrano. Perspectivas I*) (noviembre-diciembre 2015), pp. 96-102.

⁹² “Es una contradicción, qué le voy a hacer. Amo mi exilio”. Zambrano María: *El exilio como patria, op. cit.*, p. 58. Este sentido de contradicción vivida es fundamental para entender lo que sigue.

⁹³ Zambrano, María: *Obras Completas VI, op. cit.*, fragmento del 12 de agosto de 1971, p. 489.

- Aurora. *Papeles del "Seminario María Zambrano"*, 16 (María Zambrano. *Perspectivas I*) (noviembre-diciembre 2015).
- Cioran, Emil: *Exercices d'admiration. Essais et portraits*. Paris: Gallimard, 1986.
- Cruz, Juan: Entrevista a María Zambrano, *El País*, 27-11-1984, http://elpais.com/diario/1984/11/27/cultura/470358005_850215.html.
- Erizalde Frez, María Isabel: «Significados de exilio en María Zambrano», *Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, II época, 7 (2012), pp. 485-494.
- Lacau Saint Guily, Camille: *María Zambrano, La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. Paris: CNED, 2013.
- Lezama Lima, José: *Fragmentos a su imán*. Barcelona: Lumen, 1978.
- Maillard, Chantal: *La Creación por la metáfora. Introducción a la razón poética*. Barcelona: Anthropos, 1992.
- Maillard, María Luisa: *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1997.
- María Zambrano. *Pensadora de la aurora*, *Anthropos*, número especial, 70-71 (1987), pp. 74-81.
- Ortega y Gasset, José: *Obras Completas*. Madrid: Alianza, 1983.
- *Obras Completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1965.
- *Obras Completas*. Madrid: Taurus/Fundación Ortega y Gasset, 2004-2010.
- *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Cátedra, 2007.
- Ortega Mániz, María J.: «Filosofía y teatro: dos conceptos de Ortega y Gasset para una teoría de la escena», *Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores en Filosofía, Bajo Palabra. Revista de Filosofía*, número especial (2010), pp. 173-184.
- Ortega Muñoz, Juan Fernando: *Biografía de María Zambrano*. Málaga: Arguval, 2006.
- *Introducción al pensamiento de María Zambrano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Pirandello, Luigi: *Uno, nessuno e centomila*, ed. de Pietro Milone. Milano: Garzanti, 1993.
- Revilla, Carmen (dir.): *Claves de la razón poética. María Zambrano: un pensamiento en el orden del tiempo*. Madrid: Trotta, 1998.
- *Entre el alba y la aurora. Sobre la filosofía de María Zambrano*. Barcelona: Icaria, 2005.
- (dir.): *L'Horizon de la pensée poétique de María Zambrano*. Paris: l'Harmattan, 2015.
- Rodríguez-Fischer, Ana (ed.): *Cartas a Rosa Chacel*. Madrid: Cátedra, 1992

María J. Ortega Máñez

- Savignano, Armando: *María Zambrano: la razón poética*. Granada: Comares, 2005.
- VV. AA.: *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes/ Fundación María Zambrano, 2004.
- Zambrano, María: *Algunos lugares de la poesía*, ed. de Juan Fernando Ortega Muñoz. Madrid: Trotta, 2007.
- *Cartas de La Pièce* (Correspondencia con Agustín Andreu), ed. de Agustín Andreu. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- *Claros del bosque*, ed. de Mercedes Gómez Blesa. Madrid: Cátedra, 2014.
- *De la Aurora*. Madrid: Turner, 1986.
- *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, ed. de Rogelio Blanco Martínez. Madrid: Editorial Centro de Estudios Areces, 1998.
- *Epistolario*. Alcalá de Henares: Fugaz Ediciones, 1995.
- *El exilio como patria*, ed. de Juan Fernando Ortega Muñoz. Barcelona: Anthropos, 2014.
- *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza, 2000.
- *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, ed. de Jesús Moreno Sanz. Madrid: Trotta, 1998.
- *La razón en la sombra. Antología crítica*, ed. de Jesús Moreno Sanz. Madrid: Siruela, 2004.
- *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*, ed. de Virginia Trueba Mira. Madrid: Cátedra, 2012.
- *Obras Completas*, ed. de Jesús Moreno Sanz. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015.

El paseo literario de Vila-Matas por Suiza

Julia González de Canales Carcereny

Universität Wien

La relación literaria que Enrique Vila-Matas mantiene con Suiza es ampliamente conocida. Dos son los puntales que sostienen dicho vínculo: por un lado, varios de sus relatos se sitúan en el país helvético; por el otro, la figura de Robert Walser resulta un personaje clave en la obra del escritor barcelonés. El presente artículo explora ambos aspectos del nexo con el fin de mostrar que éste ha sido fundamental en la conformación del carácter literario vilamatásiano.

Una de las primeras veces que Vila-Matas llegó a Suiza fue en 2002, con motivo del congreso que se celebró en la Universidad de Neuchâtel en honor a su propia obra¹. En los años posteriores el autor regresaría en diversas ocasiones al país helvético para participar en distintos actos académicos y promocionales². En el marco de estos viajes Vila-Matas aprovecharía para visitar algunas de las atracciones culturales más conocidas del país: las tumbas de Erasmo de Rotterdam (Basilea) y de Jorge Luis Borges (Ginebra), la biblioteca de la catedral de San Gallen o el cabaret Voltaire (Zúrich), entre otros. Estas localizaciones aparecerían luego ficcionalizadas en sus libros, dejando un rastro inequívocamente helvético tras de sí:

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 27 (primavera 2016): 131-139.

¹ *Enrique Vila-Matas: Grand Séminaire de Neuchâtel*, Coloquio internacional, 2 y 3 de diciembre de 2002, Université de Neuchâtel, 2002. A raíz de este acto surgió la siguiente publicación: Andres-Suárez, Irene / Casas, Ana (eds.): *Enrique Vila-Matas*. Madrid: Arco Libros, 2007.

² Así, los *Solothurner Literaturtage* (Solothurn, 6-8 de mayo de 2005), el congreso *Fronteras nebulosas: la ambigüedad en las ciencias sociales, culturales y literarias* (Universidad de St. Gallen, 4-6 de marzo de 2013), y una conferencia («La théorie de Lyon») en la Universidad de Neuchâtel (23 de septiembre de 2013).

Me recuperé del llanto mientras subía a la colina de la catedral, en cuya puerta me quedé esperando a Yvette, que no tardó en llegar y me llevó hasta la capilla lateral en la que está la tumba de Erasmo de Rotterdam, que fotografié con la cámara de usar y tirar que había comprado una hora antes. [...] Al salir del templo, fuimos al mirador sobre el río Rin que se encuentra detrás del altar mayor, y allí hablé con Yvette de su vida serena y agradable a medio camino entre Basilea y San Gallen.³

El personaje de Yvette refiere aquí a Yvette Sánchez, catedrática de lengua y literaturas hispánicas en la Universidad de San Gallen. Su caso es paradigmático. Conoció al autor en el antes mencionado coloquio internacional realizado en la Universidad de Neuchâtel. Desde entonces, sus caminos se han ido entrecruzando repetidamente y hoy en día algunos la consideran musa inspiradora de los nuevos proyectos del autor. Al menos, eso es lo que el propio escritor deja entrever cuando afirma: “algún día habrá que estudiar la presencia e influencia de Yvette Sánchez en mi obra [...] —tomad nota para futuras tesis— de que Yvette Sánchez es una máquina de sugerirme invenciones y descubrimientos, pues casi todo lo que ella toca acabo escribiéndolo”⁴. El personaje de Yvette es una de las muchas ficcionalizaciones que Vila-Matas lleva a cabo en sus libros. Le acompañan el personaje de Derain, sobrenombre que esconde al catedrático de la Universidad de Barcelona, Jordi Llovet, o el de Pere Gimferrer (ambos en *Bartleby y compañía*, 2000), el conocido poeta catalán. Gimferrer no es, sin embargo, el único escritor que aparece ficcionalizado en la obra vilamata-siana. Junto a él se sitúan Félix de Azúa o Francisco Ferrer Lerín, entre muchos otros:

Estaba tan tranquilo esta noche viendo un poco de televisión cuando en BTV me he encontrado con un reportaje sobre un poeta llamado Ferrer Lerín, un hombre de unos cincuenta y cinco años que de muy joven vivió en Barcelona, donde era amigo de los entonces incipientes poetas Pere Gimferrer y Félix de Azúa. Escribió en esa época unos poemas muy osados y rebeldes —según atestiguaban en el reportaje Azúa y Gimferrer—, pero a finales de los sesenta lo dejó todo y se fue a

³ Vila-Matas, Enrique: *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2008 [2005], p. 221.

⁴ Vila-Matas, Enrique: «Indecisión y ambigüedad», en: Sánchez, Yvette/ González de Canales, Júlia (eds.): *Fronteras nebulosas: El potencial de los espacios ambiguos. Dossier. Iberoamericana*, 54 (2014), p. 144.

vivir a Jaca, en Huesca, un pueblo muy provinciano y con el inconveniente de que es casi una plaza militar.⁵

Ferrer Lerín, Azúa y Gimferrer ejemplifican el entramado intertextual que entreteje la red de referencias que tan famosa ha hecho la obra literaria de Enrique Vila-Matas. En ella tres autores reciben especial atención: Jorge Luis Borges, Maurice Blanchot y Robert Walser. Con respecto a Borges, en *París no se acaba nunca* (2003) puede verse: “había empezado a leer el mundo midiéndolo por el rasero de Borges”⁶, y ello se comprueba en la inclinación del autor por tratar en sus libros temas típicamente borgeanos, tales como “la falsificación, la lábil frontera entre realidad y ficción”⁷, pero también el infinito y la incapacidad humana para abarcarlo —temáticas consustanciales a los cuentos *El aleph* (1945), *La biblioteca de Babel* (1941) o *El libro de arena* (1975), entre otros. Con respecto a Blanchot, su influencia se hace notar especialmente en *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *El mal de Montano* (2002) y *Doctor Pasavento* (2005). El desarrollo de la trama de *El mal de Montano* puede entenderse como un largo soliloquio novelístico que da respuesta al epígrafe de Blanchot que abre el libro: “¿Cómo haremos para desaparecer?”⁸, el cual se expande como reflexión alrededor de la siguiente afirmación: “la literatura va hacia sí misma, hacia su esencia, que es su desaparición”⁹. Dicha temática vuelve a aparecer intensificada en *Doctor Pasavento*, donde la búsqueda por la desaparición literaria se presenta como *leitmotiv* del libro. Finalmente, la influencia de Robert Walser se hace asimismo presente en *El mal de Montano*, *Doctor Pasavento* e *Impostura*. De hecho, Vila-Matas revela en el prólogo a su libro *En un lugar solitario* (2011) la importancia de Walser en *Impostura*: “Centré el relato en las peripecias del desmemoriado, pero compaginándolas con la relación entre el director del manicomio y su secretario, Barnaola, un tipo muy aficionado a lo que podríamos llamar el *mayordomato*, un joven entusiasta de la subordinación y personaje que parece salido de una novela de Robert Walser”¹⁰. La referencia al autor suizo no debe tomarse aquí como un he-

⁵ Vila-Matas, Enrique: *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000, p. 52.

⁶ Vila-Matas, Enrique: *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 194.

⁷ *Ibid.*, p. 195.

⁸ Vila-Matas, Enrique: *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, 2002, p. 11.

⁹ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰ Vila-Matas, Enrique: *En un lugar solitario*. Barcelona: De Bolsillo, 2011, pp. 54-55.

cho extraordinario, puesto que la obra de Walser supone uno de los pilares de referencia fundamentales en la propuesta de Vila-Matas.

Robert Walser nació en Biel, en 1878, y murió cerca de Herisau, en 1956. Fue en esta localidad del cantón de Appenzell, cercana a la capital del cantón colindante de San Gallen, donde Walser escribió los famosos microgramas que tanto han interesado a Enrique Vila-Matas. Éstos, junto al carácter humilde y subordinado de las voces literarias de Walser, son los rasgos de la obra del autor que más han impactado en el escritor barcelonés. El deseo de no ser nadie, representado en la figura sumisa del mayordomo, es encarnado en *Impostura* (1984) por el fiel trabajador Barnaola quien, lejos de asumir las diferencias de criterio con su jefe y enfrentarse a él, adopta una posición dócil y manejable. Asimismo, Andrés Pasavento encarna en *Doctor Pasavento* la figura de aquel que rechaza el éxito y busca desaparecer. Tal como comenta el autor implícito de la novela, “desde que [Walser] entrara en el manicomio de Herisau hasta que murió, no había escrito ni una sola línea, se había apartado radicalmente de la literatura. Murió en la nieve, un día de Navidad, mientras caminaba por los alrededores de aquel sanatorio mental”¹¹. De esta cita se desprenden dos conclusiones: la primera, Vila-Matas entremezcla en su obra aspectos biográficos de su admirado escritor con rasgos característicos de sus producciones artísticas; la segunda, el personaje de Andrés Pasavento toma la vida de Walser como modelo de inspiración en su intento de desaparecer del mundo. Al igual que Walser, Andrés aspira a ser “un odiador profundo de la grandeza pública, de esa obligación de ser alguien en la vida [...] un hombre modesto, conocedor a fondo de lo que era realmente retirarse y desaparecer de verdad”¹². Por ello, toma la escritura como vía de ocultamiento, como proceder de la disolución y de la variación de su yo en el texto. Asimismo, los microgramas que Walser escribió han resultado ser un material fundamental en la confección de las obras de Vila-Matas. Ello se ve en los rasgos del personaje de Ricardo Morante, interlocutor de Andrés Pasavento. Recluido en un centro mental situado cerca de Nápoles, Morante guarda paralelismos evidentes con el escritor suizo. Tres similitudes los unen: la reclusión en un centro mental, la costumbre de dar largos paseos y la escritura de microtextos. Al respecto comenta el narrador:

¹¹ Vila-Matas (2008), *op. cit.*, p. 15.

¹² *Ibid.*, p. 153.

Salía el profesor Morante a pasear, generalmente solo. Y regresaba con aires de una fatiga y desolación descomunales. En cualquier caso, en la residencia consideraban que los paseos eran la mejor solución cuando una sombra negra cruzaba por su vulnerable cerebro. En más de una ocasión se había perdido en una de esas caminatas, pero había acabado volviendo a la residencia a los pocos días. Muchos creían que aparte de no tener dónde caerse muerto, el profesor volvía en busca de la carpeta donde se suponía que tenía archivadas todas sus cuartillas. Era imposible no pensar en ciertos parecidos entre el escritor y Robert Walser.¹³

Las cuartillas aquí referidas son, efectivamente, microtextos contruidos a modo de variación de los microgramas walserianos: “textos escritos a lápiz en letra minúscula no sólo sobre hojas en blanco sino también sobre recibos, telegramas y otros papeles por el estilo”¹⁴. La relevancia de dichos microtextos reside en su carácter evanescente, pues resultan la materialización de la concepción de la escritura como vía de ocultamiento, disolución y variación del yo del autor en el texto.

En el marco de este homenaje a Robert Walser que se da en la obra de Vila-Matas, el personaje protagonista de *Doctor Pasavento* se dirige al manicomio de Herisau con intención de conocer de cerca el lugar de residencia en el que pasó sus últimos días el escritor suizo. Guiado por el personaje de Yvette, quien realiza también funciones de traductora, Pasavento mantiene una entrevista con el director del centro y le inquiere sobre la posibilidad de pasar ahí unos días internado, cerca de la que fue la habitación de su admirado Walser. La pregunta recibe por contestación un “seco y rotundo *nein*”¹⁵. Al salir de la entrevista Yvette, Pasavento y Beatrix se dirigen a Teufen para almorzar¹⁶. La pequeña población suiza da pie a una discusión intertextualmente fundamentada. Partiendo de la descripción que la autora suiza, Fleur Jaeggy, realiza en su libro, *Los hermosos años del castigo* (1989), sobre el pueblo de Teufen, los tres personajes discuten sobre si Suiza es o no es “una inmensa Arcadia de la enfermedad”:

No llegamos a acuerdo alguno. Pero el silencio, una constante de la vida en este país, parecía escuchar con atención nuestras palabras. Yo

¹³ *Ibid.*, pp. 93-94.

¹⁴ *Ibid.*, p. 101.

¹⁵ *Ibid.*, p. 237.

¹⁶ El personaje de Beatrix es otra de las ficcionalizaciones del autor. Beatrix trabaja como secretaria en la Universidad de San Gallen.

expliqué que a mí personalmente Suiza me parecía un país ideal, porque convivían en paz italianos, franceses y alemanes, lejos de todo nacionalismo trasnochado, fusionados por una palabra, Suiza, que los unía a todos, aunque todos sabían que Suiza no existía.¹⁷

Este posicionamiento político encaja bien con la postura abierta que Vila-Matas siempre ha mantenido con respecto a las literaturas nacionales y su autodeterminación de escritor extranjero: “de un tiempo a esta parte yo quiero ser extranjero siempre. De un tiempo a esta parte, creo que cada vez más la literatura trasciende las fronteras nacionales para hacer revelaciones profundas sobre la universalidad de la naturaleza humana”¹⁸. Esto es, al más puro estilo de la *Weltliteratur* de Goethe, Vila-Matas aboga por una literatura universal, capaz de dejar en un segundo plano las diferencias nacionales para fortalecer esos espacios literarios que cuestionan el concepto mismo de frontera. De este modo, Vila-Matas se sitúa en una comunidad literaria imaginaria y global que posibilita al escritor el ir de una literatura a otra, adoptando de cada una de ellas las particularidades estilísticas o formales que le parecen más interesantes y que mejor pueden complementar su poética. En el libro de ensayos *Aunque no entendamos nada* (2003), Vila-Matas muestra la firme voluntad transnacional que sostiene su literatura al afirmar: “amo a fondo a mi país, pero también me reconozco perteneciente a una unidad más grande que cualquier dimensión nacional”¹⁹. Bajo esta unidad cabe entender la hermandad que supone el espacio literario, en el que leer representa el camino que cada individuo traza en sí de un universo común y al que se puede acceder a través del placer que el propio texto proporciona. Dicho placer Vila-Matas lo encuentra en la obra de autores como Franz Kafka, Robert Walser y Witold Gombrowicz, entre muchos otros. Quizás por eso, Vila-Matas afirma:

No he sido un escritor precisamente español, pues no pertenezco a una tradición de literatura española; sin embargo llego a la lectura y a la

¹⁷ Vila-Matas (2008), *op. cit.*, p. 250.

¹⁸ Vila-Matas, Enrique: *Aunque no entendamos nada*. Santiago de Chile: J. C. Sáez Editor, 2003, pp. 166-167.

¹⁹ *Ibid.*, p. 167.

literatura por la poesía española y también sudamericana; por César Vallejo especialmente, y también por Vicente Huidobro.²⁰

La influencia que la literatura de autores internacionales ha tenido en la conformación artística de su obra es la que ha permitido el surgimiento de una voz literaria propia, simpatizante con lo ajeno y lo extraterritorial, como es la de Vila-Matas. Sin embargo, poner a toda la literatura extranjera en un mismo cajón clasificatorio parece un tanto inapropiado en relación con la importancia que escritores como Walser han tenido para el autor. En concreto, la obra del escritor helvético que acapara la atención de Vila-Matas es *Jakob von Gunten* (1909), del cual Pasavento extrae numerosas citas que le sirven como material argumentativo. La vida del aprendiz a mayordomo que en el libro se retrata y la voluntad de no ser nadie que la sustenta abren la puerta a contemplar la fascinación de Vila-Matas por retratar estados psíquicos alterados. Mijaíl Bajtín exploró dicho tema en su libro *Problemas de la poética de Dostoievski* (1979) y lo relacionó con los rasgos propios de la sátira menipea, entre los cuales incluye “la representación de estados psíquicos y morales extraordinarios y anormales del ser humano: toda clase de demencias, desdoblamiento de personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que rayan en locura, suicidios, etc.”²¹. Dicha categorización encuentra su lugar también en la obra de Vila-Matas, en la que los estados de locura dibujan siempre la potencialidad de transgredir límites lingüísticos y fronteras del raciocinio, especialmente cuando éste se combina con instantes de lucidez. Un ejemplo de ello lo proporcionan las conversaciones entre Pasavento y Morante, las cuales desprenden un halo surrealista: “hace unos meses vino aquí un hombre como usted, de ojos verdes y pelo tan negro como el suyo. Dijo ser doctor y dio un nombre que no recuerdo pero que nunca pensé que fuera su verdadero nombre”²². La porosidad e inestabilidad del sujeto, tal como fue enunciada por Michel de Montaigne, es uno de los temas que más se repiten en la obra de Vila-Matas²³ y que, también en *Doctor Pasavento*, aparece trata-

²⁰ Entrevista de Lina Meruane a Enrique Vila-Matas en la revista BOMB (enero 2013), <http://www.enriquevila-matas.com/entrBombLinaMeruane.html> (Consultado 28-V-2013).

²¹ Bajtín (1979). En un artículo anterior profundicé sobre la relación entre la sátira menipea y la obra de Vila-Matas: ver González de Canales (2015).

²² Vila-Matas (2008), *op. cit.*, p. 111.

²³ Vila-Matas, Enrique/ Gabastou, André: *Vila-Matas, pile et face*. Paris: Ar-gol, 2010, p. 142. “Il est vrai que Montaigne a parlé des différents moi, des différents états d’âme d’un homme dans une seule journée. Si, en un seul jour,

do, enriqueciendo la complejidad del personaje protagonista en su difícil tarea de desaparecer. Cabe aquí recordar que el propio protagonista del libro, Pasavento, cambiará de nombre y de personalidad para pasar a ser un doctor en psiquiatría, el doctor Pynchon:

¿Usted no ha deseado alguna vez probar a tener otras identidades?, preguntó el doctor Martinho, el más serio de la tertulia. “Es, por ejemplo, signo de buena salud mental mantener en secreto las relaciones pasadas en las que aún se sigue pensando. Como es también muy sano utilizar distintas identidades para manifestar problemas y resolverlos. ¿No lo ve usted así, doctor Pinchon?”, dijo Brieto mirándome con una inquietante fijeza.²⁴

En conclusión, la relación que mantiene la obra literaria de Enrique Vila-Matas con Suiza se basa en dos aspectos fundamentales: la localización de sus relatos, especialmente en la Suiza germanohablante (Zúrich, San Gallen, Herisau, Teufen), así como en la figura y libros del escritor helvético Robert Walser. De éste Vila-Matas adopta para sus libros la representación metaficcional de los manicomios, los microgramas, el mundo secreto de las asociaciones inéditas, de los pensamientos fugitivos y de los movimientos inadvertidos. Es especialmente en la novela *Doctor Pasavento* donde estos aspectos se ven retratados con mayor claridad: en su condición de doctor, Pasavento visita a Morante, su antiguo compañero de trabajo en el hospital psiquiátrico en el que está encerrado. Morante guarda paralelismos evidentes con el escritor suizo. Su figura es una prueba más de la gran influencia que han tenido los libros de Walser en la confección de la obra del escritor barcelonés, pero Walser no es el único que ha contribuido a ello. La impresión del propio autor de no pertenecer a ningún grupo literario nacional se ha visto contrarrestada por el sentimiento de pertenencia a una entidad más amplia y global, la literatura universal, de la que ha bebido y alimentado su propia creación artística. Por ello, autores como Robert Walser o Fleur Jaeggy han encontrado un lugar en la obra de Vila-Matas y han calado tan hondo en ella que, en países como España, el nombre de Walser es ya casi

nous sommes tant de personnes en même temps, tant de personnes qui se dissolvent pour céder le pas à d'autres qui sont, elles aussi, en nous, comment pouvons-nous penser que chacun d'entre nous est un sujet unitaire, au profil parfaitement défini?”.

²⁴ Vila-Matas (2008), *op. cit.*, p. 269.

indisociable de quien ha sido su máximo difusor: Enrique Vila-Matas.

BIBLIOGRAFÍA

- Andres-Suárez, Irene/ Casas, Ana (eds.): *Enrique Vila-Matas*. Madrid: Arco Libros, 2007.
- Bajtín, Mijaíl: *Problemas de la poética de Dostoievski*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2012 [1979].
- González de Canales, Julia: «La poética menipea de Enrique Vila-Matas», en: Walsh, Anne L. (ed.): *Telling Tales: The Place of Storytelling in Contemporary Spain*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015, pp. 268-283.
- Jaeggy, Fleur: *Los hermosos años del castigo*. Barcelona: Tusquets, 1991 [1989].
- Vila-Matas, Enrique: *Aunque no entendamos nada*. Santiago de Chile: J. C. Sáez Editor, 2003.
- *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama, 2008 [2005].
- *En un lugar solitario*. Barcelona: De Bolsillo, 2011.
- *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama, 2003.
- «Indecisión y ambigüedad», en: Sánchez, Yvette/ González de Canales, Júlía (eds.): *Fronteras nebulosas: El potencial de los espacios ambiguos. Dossier, Iberoamericana*, 54 (2014), pp. 137-151.
- Walser, Robert: *Jakob von Gunten*. Madrid: Siruela, 2003 [1909].

“¿Es tan terrible ser suizo?”.

La imagen de Suiza en el cuento hispanoamericano

Adrián J. Sáez

Université de Neuchâtel

No se puede decir que Suiza cuente mucho en el imaginario colectivo, más allá de un abanico reducido de clichés que dibujan al país como una suerte de torre de marfil con algunos puntos negros (neutralidad cuestionable, secreto bancario, etc.). Por ello, los artistas de todos los tiempos siempre miran con mejores ojos a París, Roma y otros centros de inspiración, pero igualmente la paz suiza —entre otras razones— ha favorecido que numerosos intelectuales pasaran temporadas más o menos largas en la nación, sobre todo en el período de las dos grandes guerras mundiales.

En este trabajo, se pretende repasar las peripecias vitales en Suiza de un manojo de escritores hispanoamericanos para centrarse seguidamente en el examen de la visión que ofrecen en dos cuentos ‘suizos’, en un ejercicio de imagología (Beller y Leerssen, 2007) que sigue la estela de las calas realizadas en su día por Siles (1998).

UNA ETAPA EN EL CAMINO

Anclada en el corazón de Europa, Suiza se ha mantenido desde antaño como un lugar de paso privilegiado y con el tiempo se ha transformado en un centro de estudio, además de en refugio por excelencia de personajes en aprietos (exilio, refugio, etc.).

Borges representa bien los dos extremos de la reacción que puede causar Suiza: el amor y el odio. Durante un viaje a Europa con su familia, se ven sorprendidos por la I Guerra Mundial y se ven forzados a permanecer en Ginebra (1914-1919), donde el joven Borges cursa en el Collège de Genève sin acabar de adaptarse, al tiempo que vive alguna que otra experiencia capital¹: debido a que los jóvenes lugareños manifiestan un cierto desdén por los extranjeros, no traba amistad más que con algunos judíos (especialmente con Maurice Abramowicz), y, según parece, tiene su primer desencanto amoroso con una muchacha, Emilie, que simboliza la ocasión perdida de ser feliz por la pronta partida de la familia tras el enamoramiento de los jóvenes (Williamson, 2004: 75-91). Así, la primera imagen que se forja del país es completamente estereotipada y negativa: “había concebido una fuerte aversión por Suiza: era un sitio terriblemente burgués, un lugar de hoteles y fábricas de chocolate” (Williamson, 2004: 86), y llega a imaginar un poema en el que un rufián (Pedro-Luis de Gálvez) destruye Martigny (99). Pero el tiempo hace maravillas y, a la postre, Borges concibe Suiza como un segundo país, en lo que parece un recuerdo añejo e idealizado de la mocedad perdida: “Ginebra estaba tan entretrejida en la trama de su juventud que era una patria tanto como Buenos Aires” (Williamson, 2004: 490). Esto llega hasta el punto de que visita la ciudad con frecuencia y acaba por instalarse y escogerla como su refugio y su lugar de descanso, pues allí (en el Cimetière des Rois, Plainpalais) se encuentra su famosa tumba.

Es más: en el cuento «El otro» un Borges ya anciano imagina un encuentro con su *alter ego* de la etapa suiza en un “banco que está en dos tiempos y en dos sitios” (*El libro de arena*, 1975), mientras en el poema «Los conjurados» (1982-1983, en la obra homónima de 1985) entiende que la unión de los cantones helvéticos es una “conspiración” para construir una “torre de razón y firme fe” en el corazón de Europa, que acaso profeticen uniones semejantes en el mundo entero (Williamson, 2004: 508)².

La formación también tuvo que ver con la estancia suiza de Carlos Fuentes, puesto que su periplo comienza con los estudios en el Institut des Hautes Études Internationales (1950-1951), que supone el inicio del interés de Fuentes por el derecho internacional y le abre la puerta al comienzo de su carrera di-

¹ Sobre Borges y esta contienda, ver Camenen (2014).

² En este poemario hay también un texto de homenaje a la muerte de su amigo Abramowicz (1985: 35).

plomática como secretario del delegado mexicano de la Comisión de Derecho Internacional de las Naciones Unidas, que luego iría *in crescendo* hasta pasar a Francia como embajador de México (1975). De hecho, el descubrimiento de Suiza en el cuento «Un alma pura» —que se comenta después— parece tener mucho de autobiográfico, a tenor de los recuerdos que evoca en el abecedario personal de *En esto creo* (2002, «Zúrich», texto anteriormente titulado «Un encuentro lejano con Thomas Mann en Suiza»).

En cambio, el paso de García Márquez por Suiza está marcado por el signo del periodismo: viaja a Europa como enviado especial del periódico *El Espectador* de Bogotá para cubrir la Conferencia de los Cuatro Grandes (la *Conférence des Quatre*, con Dwight D. Eisenhower, Nikolái Bulganin, Anthony Eden y Edgar Faure, en representación de Estados Unidos, la URSS, el Reino Unido y Francia, respectivamente) en julio de 1955, que constituye el cumplimiento largamente anhelado de un sueño y el pistoletazo de inicio de sus andanzas por Europa, que se alargarían mucho más allá de lo previsto en un primer momento. A lo largo de diez artículos (entre el 18 de julio y el 31 de julio de 1955, luego recopilados en *De Europa y América*, 1983: 87-121), García Márquez informa del transcurso de la reunión, de sus impresiones de la tranquilidad —o más bien apatía— de Ginebra sobre el encuentro, que por norma general pierde frente a la Vuelta a Francia³. Con ironía y algunas descripciones de regusto novelístico, en los textos brilla una suerte de mirada colombiana que pretende traducir a parámetros conocidos para sus lectores la situación contemplada en Suiza (comparaciones de la ciudad con Manizales, de un personaje espigado con el “ejemplar típico del camaján barranquillero” (93), etc.).

Vargas Llosa, por su parte, no cuenta con ninguna experiencia biográfica en Suiza más allá de las diferentes visitas familiares (pues su hijo Gonzalo trabaja en ACNUR), pero, lector voraz donde los haya, ha dedicado un breve ensayo con título de retranca («¿Es posible ser suizo?», 1988, recogido en *La verdad de las mentiras*, 1990) a la novela *No soy Stiller* (*Stiller*, 1954) de Max Frisch. El texto comienza con una cascada de tópicos que se ponen en solfa en la novela:

¿Es tan terrible ser suizo? Leyendo a algunos autores contemporáneos de ese país se diría que no hay pesadilla más siniestra que la civili-

³ Acerca de las razones de la partida (motivaciones políticas, hastío de la situación colombiana, etc.), ver Gerald (2009: 210-220), y para esta serie periodística, ver Molina Fernández (2007).

zación. Ser prósperos, bien educados y libres resulta, por lo visto, de un aburrimiento mortal. El precio que se paga por gozar de semejantes privilegios es la monotonía de la existencia, un conformismo endémico, la merma de la fantasía, la extinción de la aventura y una formalización de las emociones y los sentimientos que reduce las relaciones entre los seres humanos a gestos y palabras rituales carentes de sustancia (1990: 151).

Con todo, luego admite que “es preferible morir de aburrimiento siendo suizo que perecer de hambre en Etiopía o por obra de las torturas en cualquier satrapía tercermundista”, pero siempre teniendo en cuenta que es necesario conocer “las máculas que pueden afean un logro así” (1990: 152) para que «el limbo suizo» pueda llegar “quizás, algún día, a ser el infierno tan deseado por gentes como Anatol Stiller” (1990: 158), protagonista del relato. En otro orden de cosas, parece que durante las elecciones presidenciales peruanas (1990), Fujimori criticaba a Vargas Llosa por querer “hacer del Perú una Suiza” (Guillermoprieto, 2012).

Luego de este vistazo rápido, es hora de dejar las vidas y pasar a los textos, aunque sólo vaya a presentar dos botones de muestra, con sendos relatos de Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez.

DOS VISIONES DE CUENTO

El primero es «Un alma pura» de Fuentes, que aparece dentro de *Cantar de ciegos* (México, Joaquín Mortiz, 1964) y que, por cierto, ha sido llevado al cine en alguna ocasión, junto a *Tajimara* de Juan García Ponce en *Los bienamados*, 1965, con dirección de Juan José Gurrola y Juan Ibáñez (Perea, 2002)⁴.

El cuento es un diálogo truncado entre Claudia y Juan Luis, en el que se entremezclan recuerdos y una relación epistolar a dos bandas de la amistad entre ambos personajes, pero en general sólo desde la perspectiva femenina, pues de Juan Luis sólo se sabe lo que transmite Claudia. El sorprendente silencio del otro interlocutor no se resuelve hasta bien avanzado el relato con un giro radical, cuando Claudia llega al aeropuerto y realiza los trámites para embarcar el féretro de Juan Luis (102)⁵. A

⁴ Manejo la edición de *Cuerpos y ofrendas* (1973), según los datos consignados en la bibliografía.

⁵ Para la técnica de la dualidad, ver Cifo González (1988).

“¿Es tan terrible ser suizo?”

partir de ahí, la narración se acelera al compás que marcan los problemas de la relación con Claire, pese a los buenos comienzos: las dudas sobre el futuro y, sobre todo, el temprano embarazo que deciden esquivar con un aborto que aboca al suicidio de Claire y, después, al de Juan Luis. O eso parece, porque queda el misterio abierto con la carta que finalmente el padre de Claire entrega a Claudia poco antes de partir entre críticas (“Es usted muy cínica”, 107) que tal vez abran otra perspectiva más tenebrosa: la posibilidad de que la muerte de Claire se deba a la epístola enviada por Claudia poco antes, pero de la que no se sabe nada y únicamente se puede tratar de adivinar el contenido. Ahora, no es necesario que Claudia sea una Penélope incestuosa que revela su amor prohibido a su rival como quiere Monges Nicolau (1999: 62-67), puesto que, si no se sabe nada de esa epístola entre las dos mujeres, la declaración de Claudia a Juan Luis se centra únicamente en el deber de mantener el espíritu crítico, siempre con “el amor y la inteligencia y la juventud y el silencio” (p. 106) presentes, para no arruinarse la vida con rutinas vanas.

El escenario de la tragedia es la ciudad de Ginebra, que cobra un tinte algo oscuro, pero en todo caso permanece la imagen al uso de Suiza: un lugar de calma en el que Juan Luis descubre el amor y cae en las “tranquilas convenciones” del funcionario internacional (97). El contraste con México es marcado:

Río pensando que saliste del orden de nuestra casa en México al desorden de tu libertad en Suiza. ¿Me entiendes? De la seguridad en el país de los puñales ensangrentados a la anarquía en el país de los relojes cucú (91).

Esta contraposición paradójica con un toque de comicidad e ironía se torna finalmente verdad trágica cuando la desgracia llegue a la vida de Juan Luis, con un doble suicidio que cierra la historia. No en vano, el cuento acaba diciendo que el personaje de Juan Luis había estado buscando “un espejismo” (p. 108).

Algo posterior es el cuento «Buen viaje, señor presidente» (1979) de García Márquez, que abre los *Doce cuentos peregrinos* (Barcelona, Mondadori, 1992), tercera de sus compilaciones de relatos. Se trata de un libro de génesis compleja, según se confiesa claramente en el prólogo: García Márquez explica que la gestación se extiende de 1974 a 1992, a partir de un proyecto inicial de 64 ideas zarandeadas en diversos ámbitos (de la prensa al cine) que por diversas razones (pérdida del cuaderno de notas, más el natural proceso de descarte y selección) quedaron finalmente en la docena final, que se beneficiaron además de

“un rápido viaje de reconocimiento” a algunos de los lugares evocados (Barcelona, Ginebra, Roma y París) para calibrar la fidelidad de los recuerdos elaborados “de memoria y a distancia” de veinte años (1992: 18). La desilusión y la sorpresa frente a los “fantasmas de la memoria” dieron a García Márquez la clave perdida que tanto se había afanado en buscar (“una perspectiva en el tiempo”) y le empujó a una reescritura febril (en ocho meses) para marcar —o difuminar— bien la tenue frontera entre la realidad y la ficción: entonces —dice—,

no necesité preguntarme dónde terminaba la vida y dónde empezaba la imaginación, porque me ayudaba la sospecha de que quizás no fuera cierto nada de lo vivido veinte años antes en Europa (18).

El conjunto de los cuentos tiene lugar en Europa y, de nuevo en palabras de García Márquez, le permiten escribir sobre las cosas extrañas que les suceden a los latinoamericanos en Europa”, al tiempo que tomar conciencia de su identidad (14). La confesión no es baladí, porque revela una cierta dosis de interés autobiográfico que se relaciona directamente con la experiencia europea de García Márquez y sus labores como periodista en Suiza y otros lugares, tal como se ha recordado previamente⁶.

El relato «Buen viaje, señor presidente» está protagonizado por un personaje simbólico (un antiguo presidente derrocado de un país latinoamericano sin nombre), que acaso pueda tener algo que ver con la novela *El señor presidente* (1947) de Miguel Ángel Asturias. En todo caso, son muy claros los lazos de intratextualidad que mantiene con *El otoño del patriarca* (1975) (Barrera, 1993; Marco, 1997), que a su vez deriva directamente de la caída de Marcos Pérez Jiménez en Venezuela y conecta con el modelo de las novelas de dictador, en lo que se puede tener por una segunda incursión de García Márquez por el espinoso terreno de los textos ‘dictatoriales’⁷.

Desde el inicio, el político exiliado se presenta en el centro de la escena como una figura derrotada y algo trágica que vive de la nostalgia y los recuerdos⁸:

Le costaba creer que el tiempo hubiera podido hacer semejantes estragos no sólo en su vida sino también en el mundo. Era un descono-

⁶ Ver Serna (1997), para su filiación periodística.

⁷ Al respecto, ver Castellanos y Martínez (1981).

⁸ Para Camacho Delgado (1997: 11), tiene algo de la “aureola fatídica de un Salvador Allende” recién asesinado.

“¿Es tan terrible ser suizo?”

cido más en la ciudad de los desconocidos ilustres. [...] Los años de la gloria y el poder habían quedado atrás sin remedio, y ahora sólo permanecían los de la muerte (García Márquez, 1992: 23 y 24).

Esta situación fantasmal se fundamenta en dos razones esenciales: primeramente, responde a un deseo expreso del personaje por mantener en el más profundo de los secretos los motivos (una grave enfermedad) de su estancia suiza (“La mayor victoria de mi vida ha sido lograr que me olviden”, 32); y, segundo, es una suerte de regreso al pasado, ya que cierra el círculo abierto tiempo atrás durante sus estudios de leyes en Ginebra, por lo que “estaba solo [...], sin ayuda de nadie, pues conocía de memoria la ciudad” (32)⁹. Además, por su estado de miseria económica se explica que se aloje en “un hotel de cuarta categoría en el barrio triste de la Grotte [Les Grottes]” (37), en el que ya se había hospedado durante su juventud.

El sigilo anhelado se rompe, sin embargo, por el encuentro con un compatriota que trabaja en el hospital y que busca sacar provecho de la estancia suiza del antiguo presidente. Así, él y su mujer se montan muy alegres sus castillos en el aire (ascenso en el trabajo, venta de un seguro fúnebre, petición de becas para los hijos), pero pronto se enfrentan con la cruda realidad: los rumores sobre la riqueza del político no son verdad, pues sus buenas maneras no logran disimular su miseria, de modo que lo que parecía un acercamiento interesado con duras críticas (la mujer considera que es “el presidente mejor tumbado del mundo. [...] Un tremendo hijo de puta”, 45) se invierte y finalmente los pobres migrantes acaban ayudando al poderoso, de buena fe y de diversas maneras (cuidados, dinero, etc.), hasta su recuperación¹⁰.

Desde el feliz encuentro hasta la partida del presidente, Suiza queda progresivamente como un telón de fondo en el que se teje la relación entre los personajes, pero lo poco que se dice —aunque sea entre líneas— es bien significativo: Ginebra es un centro de retiro tan habitual para altos mandatorios, que no solamente en el hospital aceptan de buen grado tratar al personaje con el máximo sigilo, sino que en el restaurante *Le Boeuf Couronné* afirman que para los presidentes derrocados siempre tienen una mesa especial en atención a “la dignidad del exilio”

⁹ Valcárcel (1997: 372) comenta el sentido de «ciclo vital» de este viaje. A su vez, Zapata (1994: 108-110) se centra en la muerte y algunos elementos grotescos.

¹⁰ Por eso, se ha parangonado con el tratado del escudero del *Lazarillo de Tormes* (Camacho Delgado, 1997).

(30). Es decir: la discreción como santo y seña, junto a las atenciones especiales para con políticos en problemas, con lo que Suiza se delinea como un paraíso para poderosos, más todavía si se contrasta con la escasa fortuna del otro personaje latino (Homero Rey y su familia), que sobrevive a duras penas en un exilio que ha prolongado *sine die* por “pobreza de espíritu” (36).

El golpe de gracia llega —como en los buenos cuentos— con las últimas palabras, una epístola del presidente desde su retiro caribeño:

el motivo real de la carta era comunicarles que se sentía tentado de volver a su país para ponerse al frente de un movimiento renovador, por una causa justa y una patria digna, aunque sólo fuera por la gloria mezquina de no morir de viejo en su cama. En ese sentido, concluía la carta, el viaje a Ginebra había sido providencial (56).

Si anteriormente rechazaba sin inmutarse las campañas más arriesgadas (“las tentaciones de toda clase de aventuras que le proponían sus partidarios derrocados”, 42) y lamenta su ejercicio político (“lo peor que pudo pasarle a nuestro país es que yo fuera presidentes”, 41), el paso por Suiza es una suerte de resurrección que le devuelve las fuerzas para luchar, aunque sea —como dice— por motivos poco honorables que retratan a toda una clase de políticos de medio pelo. Así lo reconoce el propio señor presidente en otro lugar: “Todos como yo: usurpando un honor que no merecíamos con un oficio que no sabíamos hacer. Algunos persiguen sólo el poder, pero otros buscan todavía menos: el empleo” (43).

Poco tienen en común, pues, los cuentos de Fuentes y García Márquez: si el primero es una fabulación de una posible vida futura en Suiza a partir de algunos recuerdos autobiográficos, el segundo es una versión en miniatura de los relatos de dictador, en el que el país se retrata como un santuario para poderosos exiliados, con toda la galería de tópicos anejos.

FINAL: UNA TUMBA Y VARIAS FUGAS

Del paso obligado y temporal por la fuerza de las circunstancias al reposo final, Suiza se presenta en silueta como una nación ambivalente, en la que el idealismo inicial puede no ser más que una apariencia mentirosa condenada al desengaño. Quizá nada resume mejor la pluralidad de rasgos de Suiza que la descripción de las dos caras de Ginebra en «Un alma pura»:

“¿Es tan terrible ser suizo?”

La ciudad convencional y ordenada que Stendhal describió como una flor sin perfume; la habitan los suizos y es el telón de fondo de la otra, la ciudad de paso y exilio, la ciudad extranjera de encuentros accidentales, de miradas y conversaciones inmediatas, sin sujeción a las normas que los suizos se han dado liberando a los demás (96).

Justamente por ese deje agridulce que tiene Suiza como paraíso perdido y nunca recobrado, se podría decir —con Dickens— que la imagen canónica suiza se entiende como la historia de dos países.

BIBLIOGRAFÍA

- Barrera, Trinidad: «Lectura de “Buen viaje, señor presidente”», *Quaderni ibero-americaeni*, 73 (1993), pp. 31-32.
- Beller, Manfred/ Leerssen, Joep: *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*. Amsterdam/ New York: Brill, 2007.
- Borges, Jorge Luis: *El libro de arena*. Madrid: Alianza, 1975.
— *Los conjurados*. Madrid: Alianza, 1985.
- Camacho Delgado, José Manuel: «De Tormes a Aracatama: una interpretación de “Buen viaje, señor presidente”», *Revista de Estudios Colombianos*, 17 (1997), pp. 10-13.
- Camenen, Gersende: «Las armas y las lenguas: Borges y la Gran Guerra», *Cuadernos LIRICO*, 11 (2014), s. p. [En red.]
- Castellanos, Jorge/ Martínez, Miguel A.: «El dictador hispanoamericano como personaje», *Latin American Research Review*, XVI, 2 (1981), pp. 79-105.
- Cifo González, Manuel: «“Un alma pura”: la técnica narrativa de la dualidad», *Anthropos*, 91 (1988), pp. 82-84.
- Fuentes, Carlos: *Cuerpos y ofrendas*. Madrid: Alianza, 2012.
— *En esto creo*. México: Seix Barral, 2002.
- García Márquez, Gabriel: *De Europa y América*, en: *Obra periodística*, 4, ed. Jacques Gilard. Barcelona: Bruguera, 1982.
— *Doce cuentos peregrinos*. Barcelona: Mondadori, 1992.
- Gerald, Martin: *Gabriel García Márquez: una vida*, trad. de Eugenia Vázquez Nacarino. Madrid: Debate, 2009.
- Guillermoprieto, Alma: *Desde el país de nunca jamás*, trad. de Margarita Valencia. Madrid: Penguin Random House, 2011.

Adrián J. Sáez

- Levy, Bertrand: «Borges et Genève: entre mythe et réalité», *Le Globe: Revue genevoise de géographie*, 150 (2010), pp. 7-31.
- Marco, Joaquín: «La antítesis del poder: dictadura, vejez y soledad: de *El otoño del patriarca* a “Buen viaje, señor presidente”», en: Blesa, Túa (ed.): *Quinientos años de soledad: Actas del congreso «Gabriel García Márquez»* (Zaragoza, 9-12 de diciembre de 1992). Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1997, pp. 65-72.
- Molina Fernández, Carolina: «...Y Gabriel García Márquez descubrió Europa», *Per Abbat*, 4 (2007), pp. 121-127. [En red.]
- Monges Nicolau, Graciela: «Perfiles de mujer en *Cantar de ciegos* de Carlos Fuentes», *Signos literarios y lingüísticos*, 1.2 (1999), pp. 51-74.
- Perea, Héctor: «Carlos Fuentes: visionar imágenes», en: Popovic Karic, Pol (ed.): *Carlos Fuentes: perspectivas críticas*. México: Siglo XXI, 2002, pp. 115-137.
- Serna, Mercedes: «La realidad novelada en *Doce cuentos peregrinos* de Gabriel García Márquez», en: Blesa, Túa (ed.): *Quinientos años de soledad: Actas del congreso «Gabriel García Márquez»* (Zaragoza, 9-12 de diciembre de 1992). Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1997, pp. 677-684.
- Siles, Jaime: «Suiza en Borges y en algunos poetas y escritores de la primera mitad del siglo XX», *Versants*, 34 (1998), pp. 67-98.
- Valcárcel, Eva: «*Doce cuentos peregrinos*, de Gabriel García Márquez: reflexión en torno a la experiencia del viaje (1)», en: Valcárcel, Eva (ed.): *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*. A Coruña: Universidade da Coruña, 1997, pp. 369-381.
- Vargas Llosa, Mario: *La verdad de las mentiras*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Williamson, Edwin: *Borges. Una vida*, trad. de Elvio E. Gandolfo. Barcelona: Seix Barral, 2004. [Original: *Borges. A Life*. New York/ London: Viking, 2004].
- Zapata, Mónica: «Peregrinaciones hacia lo grotesco: tres cuentos de García Márquez», *Letras*, 29-30 (1994), pp. 103-112.

Dossier:
¡Cuba va!
Figuraciones de la Cuba contemporánea

Introducción

Adriana López-Labourdette *Universität Bern*
Astrid Santana Fernández de Castro *Universidad de La Habana*

Tres hombres jóvenes van llegando al punto más alto de una colina y sin prestar atención al mar que se levanta en el fondo, miran a lo lejos. Esta escena cierra el documental *Cuba va* de 1971, homenaje abierto a la epopeya nacional, repositorio innegable de la música, la imagen y el baile de la revolución¹. Unidos en una cofradía masculina, los jóvenes se tocan para alentarse, sonríen y sobre todo cantan. Cantan *Cuba va*, una de las canciones emblemáticas de las primeras décadas de la revolución cubana, cuando la euforia predominaba sobre el escepticismo, cuando la duda parecía cosa de burgueses corruptos o de intelectuales perspicaces. Guiados por una suerte de coreografía, cada uno de los tres jóvenes —los hombres del futuro, los forjadores del hombre nuevo— canta una estrofa, y juntos repiten “¡Cuba va!. ¡Cuba va!”.

La comunión de la imagen coincide con la comunión articulada en la letra de la canción (“Del amor estamos hablando / por amor estamos haciendo / por amor se está hasta matando / para por amor seguir trabajando”); el amor los une, los fortalece, los legitima en un poder que parte de la palabra y se expande hasta el poder sobre la vida. La violencia, velada por el amor, aparece como elemento constituyente de esa nueva y necesaria forma de gobierno, como punto de partida para un cuer-

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 27 (primavera 2016): 153-163

¹ Greene, Felix: *Cuba va* (documental), 1971 (minutos 1:09 a 1:11), <https://www.youtube.com/watch?v=KCJOE-7cx3Q> (consultado 19-I-2016).

po político nuevo, como —según Hannah Arendt²— *conditio sine qua non* de toda revolución. En ese imaginario revolucionario irrumpe inquebrantable la certidumbre que se desborda tanto del encuadre de los tres jóvenes desde lo alto de una colina, como de la canción, promesa de que ningún fracaso logrará detener la arrolladora máquina revolucionaria³. Uno de esos fracasos, cuyos efectos son negados y a la vez invocados en la canción, es la zafra de los diez millones. Fracaso del que —valga recordar—la política y la agricultura nunca se recuperaron del todo, convirtiéndose así en metáfora de una utopía abortada por su propio proyecto de futuro, en punto de giro en la percepción del camino propuesto por la directiva política del país. Pero la narrativa de la Revolución, atravesada por el discurso cristiano de la redención y el sacrificio, se encargará de incorporar los fracasos como pruebas a superar, de resignificarlos en obstáculo de una carrera emprendida por ese nosotros invocado en la canción. Convertir el revés en victoria, como lo anuncia un cartel emblemático de la época, es el lema que se enarbolará en los años siguientes.

A cuarenta y cinco años de la grabación de la canción y del estreno de la película, se impone preguntarse cuál es la dirección que ha tomado el país. Hoy más que nunca, después de los cambios en la cúpula del poder cubano, después de las transformaciones —aún discretas— en las leyes migratorias y económicas, después de la “vuelta de Cuba a las Américas”⁴ marcada por la integración del país a diferentes foros interamericanos, y después del “deshielo sorpresa”⁵, parece incuestionable el hecho de que Cuba va. Pero, ¿hacia dónde? Este dossier, por su-

² Véase Arendt, Hannah: *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza, 2013, pp. 29-36.

³ Luego de hacer referencia directa al machete, instrumento con el que usualmente se corta la caña y símbolo central en la lucha mambisa, la canción insiste en esa confianza inamovible: “Puede que con los brazos / haya que abrir la selva / pero a pesar de los pesares / como sea: / Cuba va, Cuba va, / Cuba va, Cuba va”.

⁴ Según Rafael Rojas, uno de los efectos colaterales del proceso de normalización diplomática entre Cuba y Estados Unidos es el cambio de lugar de la isla dentro de la cartografía interamericana. Cuba regresa así a la larga tradición que, sin prescindir de la autonomía nacional, situaba a la nación como país limítrofe entre, y por lo tanto perteneciente a, las dos Américas. De esta suerte, se hace visible el fin de la lógica de la Guerra Fría y la integración de la isla a la lógica global. Rojas, Rafael: «La vuelta de Cuba a las Américas», *El País*, 24-II-2016, http://elpais.com/elpais/2015/02/18/opinion/1424287772_966310.html (consultado 1-II-2016).

⁵ De la Nuez, Iván: «Próspero y Calibán: capítulo sorpresa», *El País*, 20-XII-2014, http://internacional.elpais.com/internacional/2014/12/20/actualidad/1419113292_523818.html (consultado 1-II-2016).

puesto, no pretende dar respuesta a una cuestión de tamaño envergadura. Más que todo, nos interesa indagar de qué forma esos espacios, esas rutas o callejones sin salida que Cuba va desandando, han sido articulados y representados desde las prácticas culturales de los últimos años.

Volvamos por un momento al documental de Felix Greene, estrenado en 1971, cuya última escena comentábamos al principio. Con este material su director seguía la ruta ya trazada por otros directores de cine (Chris Marker, Joris Ivens, Theodora Christensen, Agnès Varda, entre otros) que se habían acercado a Cuba para cantar la gesta que prometía alzarse como un ejemplo de voluntad y valentía en aras de un futuro mejor. Todos ellos compartían una confianza —que poco después vino a romperse definitivamente con el caso Padilla— en las bondades de la Revolución y en la capacidad de sus dirigentes para llevarla a buen destino.

El paso del tiempo y el descontento general frente a los caminos seguidos por el socialismo real, llevó al documental de más de una hora a un casi total olvido, haciendo fila con un sinnúmero de materiales que a la larga demuestran haber sido poco más que piezas, múltiples y sospechosamente eufónicas, de un concierto del deseo, de una máquina deseante⁶. Otro ha sido el destino de la canción con que cierra el filme. *Cuba va* no sólo dio título a las compilaciones de la nueva canción revolucionaria, lanzadas en Estados Unidos (*Cuba va. The songs of the New Generation of Revolutionary Cuba*), en Argentina y Uruguay (*Cuba va. Ritmo combatiente*), sino que se convirtió en estandarte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, de donde surgió poco después el movimiento de la Nueva Trova⁷, cuyos representantes más conocidos fueron precisamente los tres jóvenes cantantes que aparecen en el documental: Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola.

Como si de una imagen pasada recurrentemente proyectada hacia el futuro se tratara, como narrativa prospectiva relanzada

⁶ Para un estudio de la Revolución cubana como máquina deseante remitimos al volumen *La revolución deseada: prácticas culturales del hombre nuevo en Cuba* de Pedro P. Porbén (Madrid: Verbum, 2014).

⁷ Grupo de experimentación sonora: Surgido en el seno del ICAIC (Instituto de Cubano de Arte e Industria Cinematográfica) por iniciativa de Alfredo Guevara y bajo la dirección del reconocido músico y compositor Leo Brouwer. La idea era crear un grupo, insertado en un espacio de producción que incluía la formación musical, la creación y la experimentación, que se encargara de crear la banda sonora de las producciones fílmicas del ICAIC. Va a ser en este marco revolucionario, musical y políticamente, donde se origine el Movimiento de la Nueva Trova, con una fuerte proyección internacional y como “musicalización de la Revolución”.

hacia nuestro presente, *Cuba va* hace las veces de referente obligado a la hora de hablar de las promesas revolucionarias, a la hora de pasar revista a la historia del país en las últimas cinco décadas. Es por eso que en los años noventa, década de profunda crisis en la Isla y coyuntura de reorganización de los mapas culturales y políticos, los artistas más jóvenes apelan a *Cuba va* y a toda la música gloriosa y glorificante de la Nueva Trova para poner en escena, impugnándolos, los dispositivos de convicción y colectivización de la Revolución. Una de esas revisiones críticas del aparato afectivo-político revolucionario fue realizada por la artista visual Tania Bruguera⁸ en el año 1996, en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana. «Cabeza abajo»⁹ creaba una escena profundamente dramática que se apoyaba en el uso de banderas rojas, música de la Nueva Trova, y la propia figura de la artista. Esta hacía entrada ‘en escena’ como especie de samurái tropical, ataviada con un vestido cuyo material remitía a la piel de un cordero y de ahí a la mansedumbre del bíblico animal. El público, congregado en el vestíbulo, se tumbaba en el piso boca abajo (“cabeza abajo”), tras lo cual Bruguera atravesaba la sala, pasando por encima de los cuerpos. A cada tanto, ponía una bandera entre la gente tumbada en el suelo, que las sostenía en un acto de solidaridad hacia la artista, hacia la guía. Son precisamente la fuerza visual de esa guía, así como su acción orientadora y redentora, los agentes que dan origen —también en el plano simbólico— a una colectividad. El nosotros se fragua a partir de esa presencia fuerte, enaltecida con la emocionalidad y los afectos generados por la música de la Nueva Trova y construida desde la consecuente anulación de la individualidad (de ahí el rostro invisible). De esta suerte, el estado de cosas orquestado por la performance funcionaba no como reforzamiento de un afuera (la realidad política del país), sino como un *mise en abyme*, como una simulación que desfonda, que pone en solfa. Siguiendo la lógica de este recurso narrativo, la performance conminaba a reflexionar sobre el proceso de construcción del imaginario revolucionario: sus productores, los contextos que condicionan todo el proceso, sus dispositivos, sus modos de funcionamiento. «Cabeza abajo» mostraba a todos, incluso a los que yacían en el suelo cabeza abajo, aquello que la Revolución, en ese camino evocado por *Cuba va*, dejaba a su paso como espacio regulador de la vida

⁸ Agradecemos a la artista Tania Bruguera los datos y comentarios sobre esta performance.

⁹ Un minúsculo fragmento de la performance está a disposición en Vimeo (<https://vimeo.com/21432054>).

cotidiana. Si una de las características del aparato discursivo y biopolítico de la Revolución era la diseminación y naturalización a través de la *voluntad colectiva*, la performance de Tania Brugueras hacía visibles los recursos de su operatoria.

Los imaginarios del período revolucionario, sobre todo en sus dos primeras décadas, se erigen a modo de avalancha en los espacios públicos, el audiovisual, las publicaciones periódicas con vista a una instalación general del *nosotros* político. Convergían en los setenta la épica movilizante de los sesenta y la rígida prospectiva de lo que debía ser el socialismo en Cuba. Los países que participaban en la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina (OSPAAAL), fundada en 1966 durante la Primera Conferencia Tricontinental de La Habana, representaban una confraternidad de izquierda que tendría a Cuba como faro. El subdesarrollo se preveía superable, la marginalidad y la precariedad estados en extinción. Se priorizaba, por ello, la imagen de un país racionalista-ilustrado, donde la ciencia sería garantía del desarrollo social y el hombre se abriría paso a través del trabajo productivo, con *aquellas banderas* en sus manos. La década del setenta instituyó, por demás, un discurso que explicitaba los límites de aceptabilidad del sujeto revolucionario y de su accionar como garantía de un proceso que se pretendía lineal, irreversible. En 1971 se realizó el Primer Congreso de Educación y Cultura donde se declaraba que era una necesidad “mantener la unidad monolítica ideológica de nuestro pueblo y el combate a cualquier forma de desviación entre los jóvenes”¹⁰, y en 1975 se produjo el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba que convocaba a “nuevas victorias de la patria y el Socialismo”. La idea del avance, de la marcha, del monolito infranqueable que se dirige hacia el futuro es el fundamento de ese grito ¡Cuba va! que será reutilizado como un recordatorio de fe durante la crisis de los noventa.

El fin del socialismo en Europa del Este supuso el colapso económico de la Isla y una modificación clave en los discursos culturales cubanos. En un poema escrito en esta década dice Roberto Fernández Retamar: “Veo adolescentes con el rostro comido / Barrios atestados de papeles, casas más propias para alimañas, / Y me entra una tristeza que quizás es desilusión. / Pero siempre me gusta vivir. Ese trapo manchado / Justificaría ésta y mil vidas”. Ante la inevitable cortadura, el discurso político de la revolución comenzó a demandar un estado de resistencia que estaría acompañado en otros órdenes por el desen-

¹⁰ «Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura», Revista *Casa de las Américas*, XI, 65-66 (marzo-junio 1971), p. 10.

canto, la desacralización de los símbolos, la pérdida del ánimo épico. La precariedad se espejeaba en la falta de alimentos, los edificios en ruinas sostenidos por su estática milagrosa, la emigración en oleadas de personas que se lanzaban al mar. Vivir era la necesidad primaria y los proyectos colectivos quedaban pausados. Cuba pasó en términos de imagen, vertiginosamente, de reservorio ideológico de la izquierda política a zona franca del turismo sexual. Abaratado su precio por la necesidad, los cuerpos eran negociados así como era negociado el territorio insular con los inversionistas extranjeros. A la par, cerraban o se reducían las empresas culturales y se recolocaban las expectativas sobre el hombre nuevo, ahora un sujeto improbable. En la puesta performativa de Bruguera, además de banderas se distribuían vendas sobre los ojos de algunos participantes. La ausencia de visión podía ser interpretada como la negación de una realidad cada vez más agresiva para el individuo, o como la necesidad de coartar la lucidez crítica en pos del sostenimiento de la fe en el sacrificio.

El paso de la convicción a la incertidumbre habría de ser el vector de cambio más significativo en las representaciones y los imaginarios de este momento. Si el bloque socialista reconfiguraba sus márgenes, la isla quedaba en completa suspensión, de las ligazones comerciales, de las alianzas políticas y de los nuevos carriles de la historia. La isla necesitaba territorializarse en torno a un proyecto de futuro basado en la reconfiguración de sus estrategias económicas, lo que, a la larga, significó la ampliación significativa de la pobreza y la desigualdad. He aquí la obra «Tengo» (2005) de José Ángel Toirac, donde el artista se filma 'declamando' con lenguaje de señas el poema homónimo de Nicolás Guillén, emblemático de los beneficios otorgados por el Triunfo de la Revolución a los desposeídos, de la gran ejecución de la justicia social. El silenciamiento de la voz al ser recitado el poema en lenguaje para sordomudos, la vergüenza de la voz ante la ausencia de contenido real para aquellas palabras iniciáticas y luminosas, supone una puesta en discurso de las expectativas no cumplidas, y emplaza la mirada suspicaz sobre las posibilidades reales del acceso masivo al bienestar.

Suspensión, deriva y vaciamiento son entonces procesos que empiezan a acompañar, a manera de ruido o distorsión de sonido, el imaginario y los acordes de «Cuba va», hasta hacerlos, ya entrado el nuevo siglo, apenas audibles. Reconvertida la retórica marxista al nacionalismo revolucionario (poscomunista) de los noventa, el acento se desplaza hacia la soberanía y la autodeterminación, hacia los modos de resistencia frente a un capi-

talismo globalizado, y sobre todo hacia la defensa de una identidad nacional basada en la cultura. La identidad, ahora replanteada, irá extendiendo, lentamente y con mucha suspicacia, sus territorios a espacios de la diáspora y del exilio¹¹. La cuestión del movimiento sigue, sin embargo, en pie. ¿Hacia dónde? ¿Por qué caminos? ¿Guiados por qué/quienes? ¿A través de qué narrativas?

Los ensayos que componen este dossier, fruto de la colaboración del departamento de Estudios Teóricos y Sociales de la Cultura, de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de la Habana y del Instituto de Lengua y Literatura hispánica de la Universidad de Berna¹², proponen un conjunto de figuraciones que parten de prácticas culturales (literatura, artes visuales, música y cine) realizadas en la Cuba de las últimas décadas. Dichas figuraciones, "imágenes de base política que retratan la interacción compleja de diversos niveles de subjetividad"¹³, según advierte Rosi Braidotti, pueden ser entendidas como ecos de una subjetividad político-cultural en torno a la desorientación y al fracaso. Son también formas de imaginar la realidad cubana en tensión con aquellos imaginarios revolucionarios que marcaron y legitimaron un discurso que, en sus líneas directrices, se mantiene inalterable hasta hoy. No por azar, *Cuba va* fue una de las canciones que acompañó la entrada del presidente norteamericano Barack Obama y su comitiva a la ciudad, en visita oficial a la isla, en marzo del presente año. El valor simbólico de la canción dentro de las nuevas relaciones entre Cuba y su otrora enemigo acérrimo no es para nada desdeñable, y habla tanto de la trayectoria del imaginario de *Cuba va*, como de su pertenencia, en términos de narrativa revolucionaria. Es precisamente sobre este trasfondo que se recorta el cuadro de distopías (Maielis González), ruinas (Julienne López), animalidades (Adriana López-Labourdette), vacío (Ariel Camejo), y hambre y marginalidad (Astrid Santana) que los ensayistas de este dossier detectan en las prácticas culturales cubanas de los últimos años. Metáforas epistemológicas que permiten pensar lo cubano, más que como cancelación de ese horizonte de certi-

¹¹ Para un estudio pormenorizado de las relaciones entre política y cultura cubanas durante la revolución, véase *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio cubano*, de Rafael Rojas (2006)

¹² Queremos agradecer además el apoyo del Centro Latinoamericano Suizo, de la Universidad de St. Gallen (Suiza), y su generosa financiación del intercambio con la Universidad de la Habana, durante el semestre de primavera del 2015.

¹³ Braidotti, Rosi: *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 2000, pp. 29-30.

dumbre, colectividad y plenitud que trazaba la canción *Cuba va*, como su correlato.

En su ensayo «Ciencia ficción cubana contemporánea. Ofidia y la distopía ciberpunk», Maielis González atiende los modos en que emerge un futuro distópico en el panorama literario cubano de finales de siglo. Atendiendo a la ciencia ficción, narración paradigmática de un presente proyectado hacia el futuro, González recorre los mapas de Ofidia, paisaje postindustrial y desolado, en el que el caos no es más que el velo de una sociedad implacablemente controlada. Se trata de narraciones que rezuman en desencanto, y que, como tal, están en consonancia con el quehacer literario de los noventa en Cuba, caracterizado por la emergencia de un sujeto alienado y marginal. Un joven Calibán, de palabra desecha y cruento actuar, dirige y marca con sus peripecias el curso de los acontecimientos narrados. El ciberpunk cubano no sólo resitúa el modelo norteamericano, sino que da continuidad, reescribiéndola, a la tradición de la ciencia ficción cubana anterior a los ochenta, de estirpe soviética y corte utópico. Como demuestra la ensayista, este subgénero ofrece, por un lado, la posibilidad de enforcar personajes distantes tanto de la mirada oficial endógena (el héroe revolucionario), como de la mirada exógena, pendiente de una cubanía exótica, basada en la espiritualidad y las libertades erótico-corporales. Por otro lado, el ciberpunk cubano abre paso a la reflexión sobre la actualidad a través de ficciones urbanas, de futuros mediatizados, violentos, hedónicos y deshumanizados, tan cercanos que devienen presentes. En ellos la tecnología futurista aparece siempre atravesada por un tiempo pretérito que ha dejado en todo y en todos la marca destructora de su paso. Son narraciones que salen y entran al presente, que van y vuelven al fracaso, de donde no hay salida posible, ni siquiera en esa posthumanidad que tanto celebran algunos pensadores contemporáneos.

Ese devenir en el tiempo, esa ilación de temporalidades diferentes a partir del fracaso y la caída, que Maielis González detecta en el ciberpunk cubano, es también el foco hacia el que se dirige Julienne López en su análisis de la producción de Carlos Garaicoa, artista visual cubano, cuya obra gira en torno a los imaginarios urbanos y su entrecruzamiento con narrativas arquitectónicas. En diálogo con George Simmel, Marc Augé, Andreas Huyssen y Francine Masiello, la autora vuelve a las ruinas, su relación con las ruinas del romanticismo, o las ruinas modernas, y marca los caminos y desviaciones que han hecho del concepto una de los tópicos claves para pensar la Cuba

postsoviética. Desde aquí, desde esta suerte de metáfora establecida, se trata entonces de indagar los modos en que Garaicoa, el hacedor de ruinas, la utiliza y la reescribe. El estudio detallado de algunas de sus obras y sus resortes discursivos saca a la luz la operatoria de las ruinas de Garaicoa a modo de desbordamiento, que inunda, desde la ciudad, el recinto protegido del museo, y se extiende hacia el pasado, el presente y el futuro. Allí donde las ruinas del pasado devienen dispositivos de memoria hechos de restos y fragmentos de edificios devastados, los cuales son rescatados y sobre los que se imprimen ‘nuevos’ relatos pretéritos, las ruinas del presente retoman los restos de proyectos arquitectónicos revolucionarios abortados desde su nacimiento, hablan desde la inconclusión, sobre el declive de un ideario —*presente* en los ecos *Cuba va*— que se sigue considerando vigente. Por su parte, las ruinas del futuro proyectan sobre esos vestigios del desastre un futuro posible, pero irrealizable, una suerte de parautopía distante del credo revolucionario.

El ensayo «La patria puerca. Discursos y contradiscursos de la especie en la Cuba postsocialista», de Adriana López-Labourdet, indaga sobre las formas en que el animal, sus narrativas, sus agencias y sus constelaciones hacen emerger un horizonte significante de articulaciones de lo político, a partir de los años noventa. El ensayo rastrea los ejes principales del discurso revolucionario de la especie (hacia vacas y cerdos), y su relación con el proyecto biopolítico del hombre nuevo, para desde ahí acercarse a la novela *Las bestias*, de Ronaldo Menéndez, e indagar sobre los modos a través de los cuales el texto literario articula una comunidad animalizada (“porcinificada”). Dicha colectividad, compuesta por seres incontrolados e incontrolables, hechos carne, vendría no sólo a prefigurar una nación regida por la violencia y la depredación, sino que al mismo tiempo, funcionaría como territorio de una resistencia.

En su acercamiento a la música cubana, Ariel Camejo aborda el reguetón, una de las más polemizadas —y polémicas— prácticas culturales de la isla dentro de las últimas décadas. Sus reflexiones llaman la atención sobre el hecho de que la debacle política y económica trajo consigo una reformulación de los grandes ejes de la narrativa nacional, dando entrada a sujetos y cuerpos, puestos subrepticamente en la sombra o abiertamente invisibilizados en el discurso revolucionario desde 1959. El conciso ensayo «“Hasta que se seque el malecón”: reguetones ante un mapa vacío» propone que ese discurso correctivo, que impugna las connivencias entre un imaginario (bio)político cerrado y una cultura —la infranqueable ciudad letrada— igualmente excluyente, va generando nuevas narrativas, que conviven en

tensión con aquellos principios de tradición y continuidad preponderantes antes de la caída del bloque socialista. En el caso particular de la música —advierte Camejo— estaríamos ante dos momentos: uno primero, que corresponde al auge del rock, el rap y el hip hop, en los años noventa, y otro, en el que el reguetón se convierte en el *sensorium* musical paradigmático de la Cuba del siglo XXI. Transgenérico, transnacional, comercial y, en última instancia, incómodo, el reguetón ataca directamente todo aquello que sustentaba simbólicamente la Nación, incluso la figura del mar, ese resorte primario sobre el que se basan las imágenes del hundimiento y la salvación, la muy comentada insularidad y la justificación del asentamiento. Pero ese vacío es, según el autor, el punto de partida no sólo de interrogaciones sino igualmente de incontables desplazamientos y reestructuraciones.

Cierra el dossier Astrid Santana Fernández de Castro con un estudio sobre el cine cubano de los últimos años. En él, la autora rastrea los modos en que dichas prácticas culturales construyen imaginarios de la crisis, en tanto colapso, pero también en tanto resistencia. Sus reflexiones giran alrededor de dos figuraciones: el hambre y la marginalidad. Para articularlas, Santana recorre un camino que enlaza las notas de Lezama Lima en «Mito y cansancio», las reflexiones de Glauber Rocha en «Estética del hambre», las narrativas (neocoloniales) de hambrientos nativos en venta en *Plataforma* (Michel Houellebecq), y las reflexiones de la ensayista Rita de Maeseneer, con un análisis exhaustivo de la película *Larga distancia* (Esteban Insausti, 2009). De esta suerte se muestran los modos en que el hambre emerge como figura intersticial entre deseo y saciedad, entre violencia y apaciguamiento, entre identidad y alteridad. El hambre deviene así en campo significativo, nudo de lo real y sus representaciones, a partir del cual podemos leer los reordenamientos sociopolíticos de una sociedad en plena crisis. *Suite Habana*, film de Fernando Pérez del 2003, permite en un segundo paso ir más allá y abordar los silencios, las discontinuidades, las fracturas sociales y los intersticios que, siendo ignorados tanto por el discurso oficial como por el discurso propagandístico/turístico, dan cuenta de las paradojas de la marginalidad.

Los textos de «¡Cuba va!» dan cuenta de un desencuentro entre el imaginario político de la revolución y aquel imaginario que se alimenta de prácticas culturales. Allí donde el poder político sigue aferrándose a una imagen de lo cubano —de la cultura cubana— basada en el éxito, el sacrificio y la familia revolucionaria, las nuevas narrativas insisten en la derrota de ese

imaginario y en la emergencia de otro que impugna las visiones oficiales de su propio (no) devenir, las moviliza y abre así nuevos caminos, nuevas líneas de posibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah: *Sobre la revolución*. Madrid: Alianza, 2013, pp. 29-36.
- Braidotti, Rosi: *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Brugueras, Tania: «Cabeza abajo» (Performance), fragmento en vimeo, <https://vimeo.com/21432054> (consultado 19-I-2016).
- De la Nuez, Iván: «Próspero y Calibán: capítulo sorpresa», *El País*, 20-XII-2014, http://internacional.elpais.com/internacional/2014/12/20/actualidad/1419113292_523818.html (consultado 1-II-2016).
- Greene, Felix: *Cuba va* (documental), 1971, <https://www.youtube.com/watch?v=KCJOE-7cx3Q> (consultado 19-I-2016).
- Porbén, Pedro P.: *La revolución deseada: prácticas culturales del hombre nuevo en Cuba*. Madrid: Verbum, 2014.
- Rojas, Rafael: «La vuelta de Cuba a las Américas», *El País*, 24-II-2016, http://elpais.com/elpais/2015/02/18/opinion/1424287772_966310.html (consultado 1-II-2016).
- *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Madrid: Anagrama, 2006.
- VV. AA.: «Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura», *Revista Casa de las Américas*, XI, 65-66 (marzo-junio 1971), p. 10.

Ciencia ficción cubana contemporánea.

Ofidia y la distopía ciberpunk

Maielis González Fernández

Universidad de La Habana

I. CIBERPUNK A LA CUBANA

El viajero hace las maletas y se dirige a tierras más cálidas para olvidarlo todo: el portafolio, la corbata que aprieta su cuello, la soledad de las autopistas, el miedo. No más llegar, se dispone a satisfacer sus deseos, que no son oscuros, ni misteriosos; quiere lo que cualquier turista que aspira a encontrar aún espacios virginales en plena era post-post-moderna: devorar al Otro, a lo diferente y siempre deseable. Pero ya no hay playas ni palmeras en su paraíso imaginado, y en su lugar encuentra una tierra baldía, encuentra rascacielos, hacinamiento, gente marcada por los mismos terrores que él. El viajero aspiraba encontrar La Habana, pero no sabe cómo perdió el rumbo y ahora se halla varado en Ofidia... sin pasaje de regreso. El viajero o el lector, que a estas alturas es ya la misma persona, no sabe cómo ha entrado en los dominios de la distopía, pero al final entiende que no podía ser de otro modo y lo acepta; no con resignación, sino antes con gratitud.

Tal y como explica Jorge Fornet en su libro *Los nuevos paradigmas del siglo XXI*, la narrativa cubana llegó tarde al desencanto. Por eso tenemos que, mientras el grueso de la literatura producida en Latinoamérica había abandonado el sueño persecutorio de las grandes utopías continentales en el tiempo en que las dictaduras militares se convirtieron en cosa cotidiana y espera-

ble, en Cuba sólo se comenzaron a detectar manifestaciones frecuentes de desilusión bajo el influjo de la crisis provocada por el derrumbe del Campo Socialista y el consiguiente Período Especial, que propició cambios no solamente en la economía y las relaciones sociales, sino en cada uno de los ámbitos de la cultura nacional.

En la ciencia ficción cubana —fenómeno por largo tiempo preterido e ignorado por los estudios literarios—, las obras que se produjeron en las décadas de 1960 a 1980 privilegiaron una imagen del futuro concordante con una utopía socialista, cuyo modelo literario parecía ser el de *La Nebulosa de Andrómeda* de Iván Efrémov: el capitalismo ha caído por su propio peso y la Tierra unida, como una familia sensata y bien avenida, se encuentra libre de conflictos que no sean entre los buenos y los mejores. Sin embargo, a partir de 1990 —e incluso un poco antes— los escritores cubanos comenzaron a romper con este ideal.

Un viraje de esa envergadura coincidió con la introducción en el país de una corriente cienciaficcional signada por los personajes marginalizados, habitantes de los bordes de una urbe postindustrial y distópica. *Cyberpunk* es el término usado para describir una corriente de escritura de ciencia ficción —aunque también un movimiento cultural mucho más amplio— que se desarrolló y se hizo popular durante la década de 1980, fundamentalmente en Estados Unidos. En esta literatura ocurre, tal y como explica Bruce Sterling —escritor y su principal teórico—, una superposición de mundos que al principio estaban separados: el ámbito de la alta tecnología y el submundo del punk. El hacker y el rockero se habían convertido en los ídolos de la cultura popular de la década y en los héroes de la literatura cyberpunk convergen estas dos figuras llegando a solaparse.

Es importante acotar que el cyberpunk resultó ser un vuelco con respecto a la ciencia ficción más usual hasta entonces, que gustaba de explotar la variante astrofuturista y abarcaba amplios intervalos de espacio y tiempo con un marcado tono épico. El cyberpunk, en cambio, fue una ficción urbana, de futuro cercano, predominantemente limitada a la tierra y de estética *noir*.

A finales de la propia década de 1980 los exponentes de esta corriente de escritura en Norteamérica declararon que el cyberpunk había muerto. Sin embargo, en los años noventa, gracias al habitual desfasaje, es que éste llega, no a América Latina sino a la ciencia ficción escrita en español. Por ejemplo, no es hasta 1998 que se publica en España la significativa antología de cuentos cyberpunks *Mirrorshades*, cuyo prólogo, escrito por Sterling,

ha sido considerado el manifiesto de la corriente. Su trascendencia, a pesar de los doce años de atraso, era explicada por sus editores porque justamente en ese momento, en muchos aspectos, era la sociedad más que la propia ciencia ficción la que se estaba convirtiendo al ciberpunk¹.

Es muy sintomático que en Latinoamérica lo que impresionara de este movimiento no fuera la parafernalia ciber-tecnológica sino el filón distópico en la representación de sus mundos. De aquí que apenas se extrapolara a raíz de la informática o de alguna 'ciencia dura' y se incorporara a la corriente la novedad de una extrapolación religiosa y mística. De igual manera, aquella afirmación de los editores españoles de *Mirrorshades* se agudizaba en los países latinoamericanos que veían en los futuros esbozados por el ciberpunk un reflejo de sus terrores presentes:

Esa Latinoamérica entre moderna y chamánica, con gobiernos democráticos, pero con guerrilleros ancianos aún haciendo la revolución, con líderes mesiánicos narcoterroristas y ayahuasca. El cyberpunk como la acumulación de la tecnología más que el reemplazo (tecnología obsoleta conviviendo con tecnología de punta); como la acumulación de culturas más que el reemplazo (indígenas y tecnócratas conviviendo en los mismos espacios), el ciberpunk como el hacinamiento y la superpoblación, la violencia y los *ghettos* de millonarios y pobres, los grandes intereses económicos manejando los gobiernos. [...] América Latina Es cyberpunk.²

Cuando esta corriente entró en Cuba ofreció a los narradores de ciencia ficción una manera perfecta para representar la decadencia y la situación distópica de su realidad —era el momento más álgido de crisis del Período Especial³— y, en cierta medida, el fenómeno ciberpunk fue consecuente con los rasgos predominantes en la narrativa cubana de la década de los noventa, que se identificó primordialmente con las fórmulas narrativas

¹ Alonso, Adoni/ Arzo, Iñaki: «Nota preliminar» a *Mirrorshades: una antología ciberpunk*. Madrid: Siruela, 1998, p. 4.

² Baradit, Jorge: «América latina y el ciberpunk», 1998, <http://www.baradit.cl/blog/2008/07/america-latina-y-el-cyberpunk> (consultado 14-I-2016).

³ Según Rinaldo Acosta los primeros cuentos ciberpunks escritos en Cuba fueron «Deja Vu», «Mar de locura» y «Maniobra de evasión» —1991, 1992 y 1993, respectivamente— todos por Vladimir Hernández. Sin embargo, no fueron publicados en fanzines digitales (*Nexus*) o libros físicos (*Nova de cuarzo*, *Onda de choque*) hasta finales de la década. Véase Acosta, Rinaldo: *Crónicas de lo ajeno y lo lejano. Acerca de la ciencia ficción*. La Habana: Letras Cubanas, 2010, p. 293.

del llamado realismo sucio y su cohorte de personajes cínicos e individualistas. A decir verdad, en ciencia ficción, el héroe positivo socialista no había llegado a fraguarse totalmente. Su frustración prematura permitió la aparición de un 'héroe' de nuevo tipo que se caracterizó por su descontento tanto con las promesas incumplidas del socialismo como del capitalismo, y que habría de encontrar su postura más radical en los personajes de ambiguo decoro del ciberpunk.

Uno de los autores más reconocidos de esta literatura es Michel Encinosa, quien concibiera un paradigmático microuniverso llamado Ofidia, en que transcurren las historias de sus libros de relatos *Niños de neón* (publicado por Letras Cubanas en 2001) y *Dioses de neón* (por la misma editorial, en 2006). Si nos detuviéramos en ejemplos puntuales de estos libros sería posible dar cuenta de las particulares características que presenta para Cuba la literatura ciberpunk. De modo que se realizará un análisis de los relatos «Un puñado de lluvia» y «Niños de neón» del primer libro de cuentos en que se recrea este universo, así como «Elisa» y «Un millón de dioses», del libro publicado por Michel Encinosa en 2006, atendiendo fundamentalmente a la manera en que se construye la noción de distopía, al tipo de personajes y conflictos que esta literatura engendra y al lenguaje y las estrategias discursivas que su autor utiliza.

II. EL SUEÑO DE LA ARTIFICIALIDAD PRODUCE MONSTRUOS

Uno de los rasgos más notables del ciberpunk es la articulación distópica de la sociedad que en sus relatos se describe. El vocablo *distopía* se utiliza para designar lo contrario a la utopía. Se trata de clases de sociedades hipotéticas que contienen imágenes de mundos peores que el existente. El concepto fue acuñado por el filósofo, político y economista inglés John Stuart Mill en un discurso parlamentario en 1868, aunque su puesta en boga fue más reciente y probablemente provenga de su uso en la obra de corte filosófico *En busca de la utopía* de 1952, escrita por Glenn Negley y J. Max Patrick. Según la *Encyclopedia of Science Fiction*: "Dystopian images are almost invariably images of future society, pointing fearfully at the way the world is supposedly going in order to provide urgent propaganda for a change in direction"⁴.

⁴ Clute, John/ Nicholls, Peter: *Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1995, p. 680.

Si bien los estudios sobre ciencia ficción se han preocupado por determinar el parentesco de las utopías con la ciencia ficción, llámese, moderna, ocurre que, en la evolución natural de este tipo de relatos hipotéticos, los pensadores parecieron cada vez más convencidos de que la igualdad y la justicia, por un lado, y la libertad por otro (que era, en definitiva, la propuesta implícita en cualquier utopía) constituían dos extremos incompatibles de un mismo eje. El aumento de la igualdad y la justicia suponía inevitablemente la disminución de las libertades individuales. Bajo esta pauta, a finales del siglo XIX, junto a la disminución progresiva de las utopías, proliferan las obras del género contrario: las antiutopías o distopías.

Desde el momento de su auge, la distopía pasó a considerarse un subgénero, y de los más habituales, de la ciencia ficción. Desde el surgimiento de la corriente ciberpunk en la década de 1980, el componente distópico se ha manejado no sólo como tema central de una obra, sino como uno de los elementos de su escenario.

En el caso puntual de Michel Encinosa, pudiera parecer, a primera vista, que uno de los rasgos caracterizadores de su distopía ciberpunk es el completo desorden. Pero, si en otro tipo de distopías⁵ la inmersión por parte del lector en el universo creado lo haría suponer la perfección de la sociedad para luego descubrir sus rasgos totalitarios y alienantes; en este caso, la impresión primera es la de hallarse ante un sistema caótico y anárquico para luego descubrir la velada pero implacable reglamentación de la sociedad, con peculiaridades que igualmente tienden a la enajenación y la coerción de sus individuos.

Todo el mundo, en el que se erige Ofidia como ciudad principal, está controlado por nueve gigantescas megaempresas (Información, Consumo, Energía, Ejército-Policía, entre ellas). Ofidia, a su vez, está explícitamente dividida en tres secciones: Pueblo Alto (el área residencial de las personas más poderosas), Pueblo Medio (un espacio estándar, propicio a las filtraciones de ambos extremos) y Pueblo Bajo (el área marginal de la ciudad; los suburbios, las subculturas, el mercado negro). Esta división ha permitido, a su vez, una asignación de códigos y funciones a cada espacio como modo de reglamentación y dominio. Incluso Pueblo Bajo, cuyas características parecieran permitir más licencias, se halla estrictamente controlado: su estado meteorológico, como el del resto de Ofidia, es monitoreado por *geosats* que evi-

⁵ Véanse los relatos de H. G. Wells: «Una historia del futuro» (1897) y «Cuando el dormido despierte» (1899), así como «La máquina se detiene» (1909) de E.M. Foster.

tan las molestias climatológicas, por lo que la mayoría de sus habitantes nunca ha visto llover. En «Un puñado de lluvia», la imposibilidad de ocurrencia de este fenómeno natural se convierte en metáfora de la anulación de las libertades individuales.

El lector, a partir de los atisbos que va recibiendo de este microuniverso —los cuales inevitablemente se dan de manera fragmentada, puesto que se trata de relatos independientes y no de una novela o saga que tenga un hilo argumental más o menos unitario— llega a percibir una intensa sensación de complot. El antes mencionado relato «Un puñado de lluvia» hace hincapié en la falsedad reinante, que abarca desde la parodia que suponen las nubes negras sobre Ofidia para evitar la monotonía del cielo cotidiano, la presencia constante de los hologramas o la puesta en escena del Castillo Camelot, la discoteca que visitan los protagonistas. Todo parece ser artificial en esta ciudad. No en vano el autor ha escogido el neón para calificar a las criaturas de su mundo: qué mejor símbolo para aludir a la incandescente artificialidad de sus sujetos, a la nocturnidad pérfida de sus espacios o al ánimo propagandista y mercantil que envuelve todo.

El propio personaje del hacker, que aparece frecuentemente en estos relatos —y que es protagonista en «Un puñado de lluvia»— debe disfrazarse, cambiar de formas, para realizar sus maniobras en la Red. Lo que tributa al culto general a la apariencia que se practica con sistematicidad en Ofidia. Culto que se da en todos los estratos y que comprende las habituales mascaradas de Pueblo Bajo que proveen cierta sensación, falsa también, de libertad o la severa pulcritud y orden de Pueblo Alto con sus torreagujas cristalinas y sus megaestructuras de aluminio y policarbonos.

A este afán de artificiosidad están contribuyendo, en buena medida, las invasiones al cuerpo humano con modificaciones tanto genéticas como biomecánicas; la implantación de prótesis y aumentos que indican el deseo de consumo, de auto-reinvención de estas personas. Ante la imposibilidad de ser individuales en tal sociedad, la salida que encuentran muchos de los personajes es tratar de ser “únicos”, pero, en palabras del propio autor, terminan siendo “réplicas fieles de ellos mismos”⁶. De aquí la legión de freaks que conforman las múltiples tribus urbanas de este microuniverso (exóticos, calebros, chicos 1000-millas, diurnos), que consiguen fragmentar aún más la estructura ya bien delimitada de la urbe. Esto, por supuesto, supone

⁶ Encinosa, Michel: «Un puñado de lluvia», en: *Niños de neón*. La Habana: Letras Cubanas, 2001, p. 16.

una eficiente estrategia de control por parte de esa autoridad invisible, pero tácita, que se afana en controlarlo todo en Ofidia.

Dentro de estos grupos o tribus urbanas existen secciones que responden a una función en la sociedad. Ésta puede ser el mantenimiento del orden o el statu quo —toda la variedad de asesinos a sueldo o por placer, los mismos hackers o los canguros, quienes transportan al interior de sus cuerpos grandes cantidades de información— o también, dichos grupos, pueden ocuparse del entretenimiento y la dispersión de las masas —las prostitutas, por ejemplo, que aquí, no obstante, se comportan antes como una mortífera arma de doble filo, con propiedades y habilidades que parecen trascender la mera humanidad—. Los otros son, aparentemente, inadaptados, drogadictos y rebeldes, que no llegan a engendrar símbolos supraestructurales definitivos de su identidad, sus valores y sus objetivos, con lo que no parecieran hallarse integrados al sistema; éste es el caso de los chicos 1000millas: adolescentes que padecen una enfermedad letal y que dedican el tiempo de vida que les queda a hacer locuras de todo tipo. Pero para estas contraculturas la oficialidad ha ideado maneras de apropiarse y falsear sus códigos de forma que funcionen como una válvula de escape en la reglamentación de su sociedad, a tal punto que ha ideado estrategias de reclutamiento para integrar estas tribus como ocurre con el curioso carnaval gusante (es decir, del gusano: un virus letal que remeda al VIH puesto que su transmisión es sexual) en que se incita a los jóvenes a contraer la enfermedad bajo consignas como "Dios aguarda desde el rostro de la autodestrucción"⁷.

Unido a la predominante fragmentación y guettificación de la urbe existe otro grupo de aspectos que contribuyen a la imperfección social: el papel manipulador de los medios de difusión masiva, el hedonismo que, en su búsqueda del placer y el entretenimiento, viola los más elementales principios éticos o la despersonalización y la deshumanización. Todos ellos están estrechamente vinculados a la relación ambigua de los individuos con la omnipresente tecnología. Esta ambigüedad parte de la imposibilidad de lectura del ciberpunk como un movimiento reaccionario; no se posiciona contra la tecnología sino contra determinados usos que de ella se hace. De este modo, a la par que los que ostentan el poder se valen del desarrollo tecnológico para mantener el control sobre las masas, cualquier acción subversiva contra este poder deberá valerse del uso de tecnologías sofisticadas.

⁷ Encinosa, Michel: «Nunca se sabe», en: *Dioses de neón*. La Habana: Letras Cubanas, 2006, p. 42.

Dicha mezcla de miedo y culto genera historias que parecen ser al mismo tiempo anti-tecnológicas y a favor de la tecnología. La de Ofidia se encuentra muy lejos de ser esa tecnología de extrema escrupulosidad que nos acostumbraron a imaginar ciertas películas de Hollywood; y es más bien vieja, sucia, defectuosa, como si respondiera a la máxima de que el futuro para que sea creíble debe lucir usado. Así, es posible encontrar entremezclados diferentes ‘estadios’ dentro de las propias concepciones cibertecnológicas, allende la ficción, y ver convivir armónicamente servomecanismos con implantes biotecnológicos. Incluso, los procedimientos de conexión a la Red o de almacenamiento de información resultan invasivos y dolorosos:

En la calle, subieron a un auto, y el hombre reveló una terminal oculta tras el asiento del conductor. Sacó un plug, y se lo ofreció a Valeri, quien se lo insertó en el cielo de la boca. Hecha la transferencia, Valeri y Nei bajaron del auto, y el hombre se marchó sin decir adiós.⁸

Valeri tocó la pantalla con los dedos, siguiendo las sinuosidades de sus vísceras. Las vainas... Imposible negarlo. Sí, ahora veía una, medio fundida sobre el hígado. Los bordes nublados, como si se disgregara en partículas.⁹

El cuerpo de cada individuo se ha convertido en un dispositivo para acceder a lo virtual, que paradójicamente parece ser más real, o por lo menos más importante, aquí que los objetos tangibles. Los créditos, la información, los ciberentornos son convencionalismos o creaciones de la mente; sin embargo, están investidos de una importancia capital y muchas veces definitiva para la vida de los personajes que pueblan Ofidia.

III. LA DISPUTA POR LOS RINCONES DE UN MUNDO EN RUINAS

Como el título de la colección indica, los protagonistas del primer libro de relatos que nos ocupa son en su mayoría niños. Sin embargo, se trata de una niñez trastocada, que ha perdido la cualidad infantil. El ejemplo más incisivo en este sentido es el del relato que da título a la colección: *Niños de neón*, que devela un escenario ajeno a la división tripartita de Ofidia que se había visto hasta ahora. Los protagonistas son llamados los “espacio-

⁸ Encinosa (2006), «Un millón de dioses», *op. cit.*, p. 150.

⁹ *Ibid.*, p. 166.

mierdas” y viven en el vertedero de la ciudad. Están allí porque sus contadores de créditos llegaron a cero y en tal mundo si no eres capaz de consumir, no sirves de nada. Tal y como el autor había dispuesto en otros relatos, los espaciomierdas están organizados en clanes, en este caso armados, y se disputan constantemente los rincones de su mundo en ruinas. El protagonista sueña, no obstante, con participar de la fantasía construida para los otros niños, los que sí tienen derecho a una infancia de caramelos y caramelos, así que acostumbra a escudriñarlos desde una alcantarilla de Pueblo Alto.

Con una historia que hace guiños constantes a los icónicos personajes de Peter Pan y Wendy, “este juego cruel de la existencia infantil”¹⁰ acaba para Abeja Ceñuda, su protagonista, con el castigo al acto de *hybris* que comete al intentar inmiscuirse en un mundo al cual no pertenece; el castigo para éste no puede ser otro que la muerte. Y, a pesar de la dureza con que son retratados los niños de neón de este libro, en la siguiente colección de relatos Michel Encinosa agudiza aún más su tratamiento, convirtiendo en actos naturales la pedofilia y la administración oficial de drogas a menores.

Con *Dioses de neón* el universo de Ofidia se expande y, si en el libro anterior se había mencionado la Autopista Transcaribeña o el Hemisferio Reserva (el Tercer Mundo), parte de estos nuevos relatos transcurre en los enclaves lunares o incluso más lejos, en el Cinturón de Asteroides. Muchos de los conflictos de las historias descubren que la anarquía en Ofidia es sólo aparente; en realidad existe una fuerte lucha de poderes entre las grandes corporaciones y los llamados enclaves independientes, los cuales están terminando por ser absorbidos y controlados por las primeras. El mundo en manos de las corporaciones privadas constituye un tópico ciberpunk; sin embargo, estas corporaciones ofidianas acaban comportándose a la manera de un gobierno totalitario que manipula e interviene en todos los aspectos.

En el relato «Elisa» el complot llega a su punto más crítico cuando las corporaciones colaboran para manipular una competencia de espumadores y hacerse con el control del Yelmo de Odín, un enclave privado con más de veinte años de independencia. Para ello, registran con total impunidad la memoria del protagonista; lo que constituye uno de los leitmotivos del subgénero desde que William Gibson escribiera *Neuromante*. La violencia implícita en tal acto, el hecho de que el personaje no pueda siquiera oponer resistencia, es la extrapolación de uno de los

¹⁰ Encinosa (2006), «Niños de neón», *op. cit.*, p. 112.

temores más latentes de las sociedades contemporáneas: la anulación de la privacidad, el convertirse en un juguete en manos de entes poderosos.

Este asunto es vuelto a tratar en «Un millón de dioses», sólo que aquí quienes mueven los hilos no son las corporaciones, sino otra de las criaturas prototípicas de esta corriente literaria: las Inteligencias Artificiales. Éstas ya habían hecho su aparición, más bien discreta, en relatos anteriores. Las nueve corporaciones que rigen Ofidia son controladas por Inteligencias Artificiales, pues éstas resultan, lógicamente, más eficientes que cualquier humano. Pero a las de «Un millón de dioses» se les da voz. Se trata de versiones ya antiguas, las primeras que habitaron la Red, y están siendo aniquiladas por las de última generación; por lo que, a través de engaños y subterfugios, utilizan la corporeidad del protagonista para escapar.

«Un millón de dioses» es el último relato del libro, que a su vez es el último que dedica Michel Encinosa a recrear su Ofidia. Con este cuento, al lector se le revela de manera solapada una verdad extremadamente perturbadora: no se trata ya del hombre versus el hombre, intentando acaparar el poder de la sociedad, como había ocurrido en la historia de la civilización durante siglos; son ahora las Inteligencias Artificiales las que bregan por hacerse con el poder —y lo están llevando a cabo con éxito—. Resulta curioso, sin embargo, que una sociedad bajo el dominio de las IAs, cuya lógica implacable les obligaría a tomar las decisiones más acertadas o aquellas que beneficien a la mayoría, devenga también, inevitablemente, un régimen distópico e injusto. Este terror, de filiación asimoviana, ha sido ampliamente utilizado en el ciberpunk e inevitablemente engarza con otro de los temas predilectos de esta corriente y sus subgéneros limítrofes.

La posthumanidad o transhumanidad ha resultado una idea tan interesante como misteriosa para la ciencia ficción, y la era virtual abrió nuevas perspectivas con relación a la posibilidad de abandonar lo corpóreo e integrar una mente colectiva en el ciberespacio. Estas nuevas formas de vida que tratan de subsistir en el universo creado por Michel Encinosa incorporan nuevos escaños en el darwinismo social que se practica en este mundo. El protagonista, nuevamente, desconoce qué pasa y sólo se deja llevar, asumiendo con estoicismo su destino de permanecer en el Cinturón de Asteroides hasta que se dé el momento favorable para que sus huéspedes ‘salten’ hacia una Red en la que podrán vivir seguros. Esto acarrea otras implicaciones: la existencia de vida, más que extraterrestre, extradimensional e

intelectualmente superior; de aquí que el humano no ponga peros en cumplir su forzado servicio.

Estos temas se han solido identificar con otro subgénero de la ciencia ficción, estrechamente emparentado con el que nos ocupa: el postciberpunk; y, realmente no es Michel Encinosa el único autor cubano que lo ha traído a colación. Sin embargo, existen otras características que distinguen a esta corriente literaria de su antecesora y que tienen que ver con el abandono de la distopía en la concepción de sus sociedades¹¹, aspecto que se considera aquí de más peso para no etiquetar a este relato de postciberpunk por más que trate el tema de la posthumanidad.

Así tenemos que la abundancia de espacios claustrofóbicos en los que paradójicamente es imposible la existencia íntima, el contrapunteo entre el hacinamiento de ciertos lugares y la esterilidad de otros, la insistencia por la colonización de cada recodo incluso si éstos se hallan al interior de la mente humana son ideas que atraviesan transversalmente estos textos y que ponen sobre el tapete terrores más sofisticados que asechan, hoy por hoy, nuestro subconsciente. Michel Encinosa ha sabido darles forma mediante un molde, a primera vista, impostado o incompatible con su contexto, pero que, visto con suspicacia, no hace más que retratar una realidad de la que nosotros o el propio autor no se encuentra ni tan ajeno ni tan lejano.

IV. ¿EN LA LENGUA DE QUIÉN AHORA MALDICE CALIBÁN?

En cuanto al uso del lenguaje, la corriente ciberpunk se ha caracterizado por las descripciones o las construcciones metafóricas que apelan a un imaginario ciber-tecnológico de modo que, tanto el universo como la lengua con que éste es presentado se encuentran imbuidos en una estética y una sensibilidad que tienen como centro a la tecnología y a la relación ambivalente de los personajes con ella:

¹¹ "El postciberpunk usa la misma técnica de inmersión en el mundo construido, pero ofrece diferentes personajes, escenarios y, lo más importante, elabora asunciones diferentes respecto al futuro. Lejos de solitarios alienados, los personajes postciberpunk son miembros integrales de la sociedad. [...] Viven en futuros no necesariamente distópicos [...] pero su vida ha sido igualmente impactada por el rápido cambio tecnológico y la omnipresente infraestructura computarizada" (traducción de la autora). Cfr. Person, Lawrence: «Notes toward a Postcyberpunk Manifesto», *Nova expres*, 16 (1998), <http://slashdot.org/story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto> (consultado 14-I-2016).

Siempre he pensado en la caída de la noche como la llegada pesada y lenta de una de esas locomotoras negras que aparecen en los holos de reconstrucción histórica. Es un impulso interno que se apodera de ti y ralentiza biorritmos y percepciones que resumen tu vida en una serie clonada de instantes donde no hay espacio para la anécdota individual.¹²

Michel Encinosa elabora un argot no solamente para referirse a circunstancias y objetos novedosos, sino que crea modismos y muletillas que responden al contexto diferente en que interactúan sus personajes. Un caso muy particular es la manera en que se comunican los niños del vertedero, los espaciomierdas, descoyuntando la sintaxis tradicional e, incluso, la lógica de la oración, a modo de hipérbatos sucesivos. Esto pudiera deberse a un ánimo de diferenciarse del resto de los ciudadanos de Ofidia, no pudiendo ostentar ellos tal etiqueta; pero de igual modo remite a la suerte de animalización de la que estos personajes están siendo víctimas y que ha acabado por arremeter contra el más elemental acto de la comunicación:

«Un chiquillo con suerte, él. Nosotros no podemos pagarnos semejante artillería. No te preocupes, tú; sólo he venido a dialogar».
—«Un chiquillo, él», «tienes miedo, tú» ... ¿Todos habláis así?
—La gramática no es muy nutritiva, que yo sepa, yo. Maravilla está en problemas.¹³

Hay una diferencia, puede que sutil, pero constatable, entre el lenguaje de *Niños de neón* y el de *Dioses de neón*. En el primer libro el autor, todavía inexperto, lucha por dar vida a un universo apenas explorado por la ficción en español. ¿Cómo nombrar las cosas, cómo apoderarse de ellas sin parecer un impostor, un plagiario, un traductor de brocha gorda? Lo que resolvió hacer Encinosa fue intentar neutralizar la lengua, a veces de una manera, a nuestro entender, defectuosa, si tal neutralización implica adoptar la norma castellana en detrimento de su propia variante lingüística, como se aprecia en la cita de arriba con el llamativo «habláis». En el segundo libro, más perito, como un renacido Calibán que ha debido aprender la lengua del amo para con ella poder maldecirlo, Encinosa transita cómodamente por un entramado lingüístico pleno de referen-

¹² Encinosa (2001), «Un puñado de lluvia», *op. cit.*, p. 7.

¹³ *Ibid.*, p. 117.

cias, intertextualidades y alusiones paródicas; además de la terminología discreta que le era ya propia al ciberpunk. Aquí logra incluso deslizar con éxito frases que detentan cierta 'cubanía', sin que esto cause ninguna rajadura en la atemporalidad o ubicuidad de su microuniverso.

Por otra parte, uno de los rasgos más llamativos del ciberpunk en su surgimiento en los Estados Unidos fue la ausencia de explicación de la tecnología que extrapolaba en sus relatos, así como de los términos y la jerga proveniente fundamentalmente de la cultura hacker y cibernética. Sin embargo, en el ciberpunk producido en Cuba esto no se da de la misma manera, a pesar de escribirse varios años después de que vieran la luz las obras clásicas de esta corriente y de que buena parte de la terminología que se usaba en estas narraciones pasara a formar parte de los imaginarios culturales, a través de películas devenidas piezas de culto como *The Matrix* o por los particulares mecanismos de propagación de la cultura de masas.

Quizás por el aislamiento y la relación desfamiliarizada del grueso de los cubanos con la cultura hacker o la alta tecnología, en los autores que incursionan en el ciberpunk se detecta un afán explicativo, no ya del funcionamiento interno de los dispositivos o del ciberespacio, pero sí de los conceptos básicos con los que se amueblaba este mundo, a tal grado que más de un libro incluyera en sus últimas páginas un glosario o vocabulario para facilitar el tránsito de los lectores hacia un desconocido mundo de ICE militares, trodos y ciborgs.

Pero a pesar de las tentativas de explicación, estos textos del ciberpunk cubano a la larga evitan incurrir en descripciones minuciosas de la 'magia científica' que sustenta su mundo. Esto es logrado a partir del uso frecuente de una perspectiva limitada, al estructurar los relatos con narradores equiscentes o deficientes. De modo que no se traiciona el espíritu de los padres fundadores de concebir un tipo de ciencia ficción que se disfrazaba de *hard* pero que apenas le interesa demostrar científicamente sus presupuestos, más allá de la indispensable verosimilitud narrativa.

V. NUEVOS MAPAS PARA ENCONTRAR OFIDIA

Sería desacertado hacer una lectura de la totalidad de la literatura de ciencia ficción, incluida la producida en Cuba, en el marco de la idea de progreso. Como todo discurso contemporáneo, ésta participa, al mismo tiempo, de las manifestaciones de desencanto características de la posmodernidad, época en

que las nociones de progreso e Historia lineal y ascendente dejaron de tener sentido.

En esta cuerda, la distopía ciberpunk que supone la Ofidia de Michel Encinosa no conforma un hecho aislado ni una rareza dentro del flujo de la literatura cubana; ni puede considerarse siquiera un fenómeno exclusivamente contemporáneo. Como ha explicado Emma Álvarez-Tabío, a pesar de la indiscutible hegemonía de un discurso afirmativo de la nacionalidad cubana esto no ha impedido la coexistencia de una versión cínica, sombría, distópica en la creación de imaginarios, que se ha infiltrado a lo largo de la historia literaria incluso en los textos más representativos de la cubanidad positiva¹⁴. Sin embargo, no deja de ser cierto que los actuales escritores de nuestro país, insértese o no en esta paralela línea distópica, se encuentran influidos por la frustración provocada por el fin de la utopía de la revolución continental. Esto se evidencia, al decir de Jorge Fonet, en la aparición de textos que, incluso muchos años después, y desde los más diversos puntos del espectro político, han narrado esta frustración:

Aunque los narradores de hoy no pretenden escribir una literatura incendiaria, no se abstienen, en buena parte de los casos, de hacer una literatura "crítica", lo que hoy significa desmontar o impugnar el discurso del Poder, las narraciones del Estado. El complot, la paranoia, la traición, el desencanto, la suplantación y la impostura son obsesiones que permean los relatos de estos narradores. Aún en medio de la diversidad que los caracteriza, ninguno de ellos renuncia a ejercer su función de lector, a perseguir en la madeja del extraño tiempo que nos ha tocado vivir, el sentido de una historia que nuestros padres literarios no supieron profetizar.¹⁵

Ofidia, una ciudad aparentemente anárquica, pero con un riguroso sistema jerárquico subyacente, que se vale de la marginalidad y la proliferación de contraculturas para el mantenimiento de su status quo y la distracción de sus individuos, es un reflejo especular de muchas sociedades contemporáneas. Porque resulta una construcción simbólica de nuestro presente y no el vaticinio de un futuro, cercano o distante, del cual no participaremos, es que un microuniverso como el de Michel

¹⁴ Véase Álvarez-Tabío: *La invención de La Habana*. Barcelona: Casiopea, 2001, pp. 257-302.

¹⁵ Fonet, Jorge: *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas, 2006, p. 30.

Encinosa nos provoca inquietud. Porque Ofidia es tanto La Habana, como cualquier otra ciudad del mundo —por más que los discursos oficiales u oficialistas insistan en una diferenciación drástica de la primera respecto a cualquier otra urbe creada o por crear— es que nos interesamos por desentrañar las historias que anidan en su interior; y tanto más si éstas están cubiertas con el velo de extrañamiento del peculiar discurso ciberpunk.

El ciberpunk y la ciencia ficción, en general, no han gozado del favor de los estudios literarios, y tal soslayo ha ocurrido ya por demasiado tiempo, lo que ha provocado que el lector común se siga sorprendiendo ante el fortuito descubrimiento de una obra como la que aquí se ha analizado. Se han de trazar, pues, nuevas cartografías que incluyan estas zonas de nuestros imaginarios culturales a fin de que los viajeros no sigan quedando varados, por pura casualidad, en las Ofidias simbólicas, sino que acudan a ellas expectantes por lo que han de encontrar. Las distopías contemporáneas requieren, por fuerza, nuevos mapas para ser exploradas.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Rinaldo: *Crónicas de lo ajeno y lo lejano. Acerca de la ciencia ficción*. La Habana: Letras Cubanas, 2010.
- Álvarez-Tabío, Emma: *La invención de La Habana*. Barcelona: Casiopea, 2001.
- Alonso, Adoni/ Arzoz, Iñaqui: «Nota preliminar» a *Mirrorshades: una antología ciberpunk*. Madrid: Siruela, 1998, pp. 4-7.
- Baradit, Jorge: «América latina y el cyberpunk», <http://www.baradit.cl/blog/2008/07/america-latina-y-el-cyberpunk> (consultado 14-I-2016).
- Brito, Luis: *El imperio contracultural. Del rock a la postmodernidad*. La Habana: Arte y Literatura, 2005.
- Clute, John/ Nicholls, Peter: *Encyclopedia of Science Fiction*. New York: St. Martin's Press, 1995.
- Encinosa, Michel: *Niños de neón*. La Habana: Letras Cubanas, 2001.
- *Dioses de neón*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.
- *Veredas*. La Habana: Extramuros, 2006.
- Fornet, Jorge: *Los nuevos paradigmas. Prólogo narrativo al siglo XXI*. La Habana: Letras Cubanas, 2006.

Maielis González Fernández

Person, Lawrence: «Notes toward a Postcyberpunk Manifesto», *Nova expres*, 16 (1998), http://slashdot.org_story/99/10/08/2123255/notes-toward-a-postcyberpunk-manifesto (consultado 14-I-2016).

Sterling, Bruce: «Prólogo» a *Mirrorshades: una antología ciberpunk*. Madrid: Siruela, 1998, pp. 9-25.

Yoss: *Crónicas del mañana: 50 años de cuentos cubanos de ciencia ficción*. La Habana: Letras Cubanas, 2008.

Sobre las peripecias de un “hacedor de ruinas”

Julienne López Hernández

*Universidad de La Habana
Facultad de Artes y Letras*

Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso.¹

Columnas fracturadas, capiteles mutilados, balcones derruidos, escenarios derrumbados conforman hoy una imagen fragmentada de lo que fuera un afamado teatro habanero. Las ruinas físicas del Teatro Campoamor, que en su momento acogiera a grandes artistas como al afamado tenor italiano Enrico Caruso, devienen la puesta en escena perfecta para describir un con-

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 27 (primavera 2016): 181-210.

¹ Benjamin, Walter: *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971, p. 82.

texto cubano marcado por la decadencia. Ciertamente la imagen de la ruina con suma frecuencia ha sido tomada como referente para aludir a la Cuba contemporánea y ello no resulta gratuito si se tiene en cuenta que nos referimos a un contexto signado por el trauma del Período Especial. Ello queda reflejado en uno de los trabajos audiovisuales que en esa dirección ha sido más atinado a la hora de abordar el fenómeno de la ruina. Me refiero al largometraje *El arte nuevo de hacer ruinas*², donde la figura del escritor cubano Antonio José Ponte juega un rol fundamental a la hora de teorizar sobre dicho fenómeno. Su postura como ruinólogo no sólo en dicho audiovisual, sino también en cuentos como «Un arte de hacer ruina» —recogido en su libro *Cuentos de todas partes del Imperio*³— deja en evidencia cómo opera con un concepto de ruina, entendido desde el plano físico, pero también alegórico. Sus reflexiones sobre la ruina en el ámbito cubano arrojan luces sobre el tema, y en diálogo con muchos otros autores clásicos como Georg Simmel, Marc Augé, Andreas Huyssen, Francine Masiello, *et al.*, resultan provechosas a la hora de verificar tanto las analogías como mutaciones que se dan en el traslado del tema, desde la ruina real hasta la ruina poética. Aludimos a la representación de la ruina en este caso en las artes visuales cubanas, y en especial en la obra de un artista en particular que ha tomado dicho asunto como preocupación medular para vertebrar todo su trabajo artístico. Me refiero al creador cubano Carlos Garaicoa (La Habana, 1967), quien a partir del espacio urbano y de su interés por la arquitectura ha venido construyendo a lo largo de su carrera artística un imaginario citadino a partir de paisajes preexistentes y de otras nuevas visiones y realidades proyectadas en ficciones arquitectónicas. En esa línea de exploración de la ciudad que el artista ha desarrollado por más de dos décadas, sus obras se insertan por un discurso macro que desde las artes se ha mostrado interesado por hablar del espacio urbano como ruina, de la memoria, del fracaso de los programas sociales y arquitectónicos cubanos y de esa modernidad tardía que vivió la isla y cuyas utopías han resultado inoperantes en pleno siglo XXI.

No debemos pasar por alto que los años noventa del pasado siglo, a partir de las convulsas transformaciones que en el ámbito económico, político y social tuvieron lugar en Cuba tras la caída del campo socialista, resultan atractivos para en el ámbito

² Borchmeyer, Florian/ Hentschler, Matthias: *El arte nuevo de hacer ruinas*, 2006.

³ Ponte, Antonio José: *Cuentos de todas partes del Imperio*. Angers: Deleatur, 2000.

del arte escudriñar en la creación de un imaginario de la ciudad de La Habana a partir de la nueva relación que con ella comienzan a tener los artistas residentes en la isla. Se empieza a vivir la ciudad desde la ruina, la decadencia, la nostalgia por un pasado mejor, la visión apocalíptica... El contacto con la urbe se hace más cercano a partir de una forzada circulación exclusivamente peatonal o mediante bicicleta, lo cual a su vez fue generando un nuevo consumo y uso de los espacios. La existencia de un reconocimiento del ámbito urbano a partir de las nuevas condicionantes contextuales marcadas por el fin de la utopía a raíz de la crisis económica que aletargaba al país, generó conflictos y sus consecuentes respuestas en aquellos artistas quienes habían decidido, como héroes anónimos, permanecer en la isla. Hablar desde el *inside* fue entonces un acto de osadía, un ejercicio del criterio que puso en evidencia cómo las nuevas experiencias de vida influyeron en la configuración de un nuevo tipo de imaginario sobre la urbe habanera. La crisis de las ideologías, de los metarrelatos de salvación sobre los que hasta ese momento se había sustentado el proyecto revolucionario cubano, fue emergiendo en la misma medida en que se iban desplomando edificaciones y derrumbando en las conciencias esa fe acrítica en la moderna revolución cubana.

No es de extrañar que este convulso contexto que marcó la vida de generaciones enteras de cubanos también dejara huella profunda en una praxis artística que no fortuitamente comenzó a utilizar los resortes del discurso plástico contemporáneo —apropiación, intervención en el espacio urbano, tropologización, etc.— para alterar y generar un nuevo imaginario simbólico en torno a la ciudad. La densidad tropológica del arte cubano de la década del noventa de la pasada centuria generó un discurso más oblicuo o incisivo en torno a la ciudad y a partir de entonces una sostenida tradición crítica y ética, así como una obstinada vocación conceptual, han configurado las artes visuales cubanas hasta la actualidad. Precisamente con una propuesta artística que se inscribe dentro de estas demarcaciones el creador cubano Carlos Garaicoa ha venido desarrollando una carrera artística donde aquellos altibajos que se dan en el cuerpo mismo de la ciudad y la arquitectura devienen punto de interés. Dicho artista desde un discurso tanto ético como estético, ha materializado en sus piezas una serie de interrogantes que giran en torno a la noción de utopía, ese no-lugar que anima los sueños e ilusiones del progreso. La arquitectura le ha servido entonces como pre-texto para mantener un discurso fiel al interés por los cambios sociales, económicos y políticos derivados

de la historia de los siglos XX y XXI, que se codifican en el territorio de la ciudad como campo de estudio.

El dispositivo que ha marcado su obra ha sido la ciudad y sus calles, por las cuales ha transitado a modo de *flâneur* posrevolucionario, como manera de entender la práctica discursiva, pero también la investigación. Precisamente ese recorrido nos permite rastrear la configuración de un imaginario contemporáneo en torno a la ciudad de La Habana como espacio simbólico, a partir de una narrativa visual sobre la ruina. Dicha figura —la ruina— tan querida por los románticos, actúa como sujeto de la narración en su quehacer artístico, por lo que pudiera tomarse como punto de partida para analizar no sólo sus huellas físicas en el tejido arquitectónico de la urbe habanera y su consecuente transformación visual de la ciudad; sino también para comprenderla como metáfora de un estado actual de las cosas. Sería prudente en este punto señalar que estaremos refiriéndonos a un concepto de ruina que irá mutando de acuerdo a las transformaciones estéticas y conceptuales que se van sucediendo en la obra de Garaicoa. Si bien en un primer momento la trabaja como un fenómeno físico que altera la trama visual de la ciudad y que lo hace apelar a la sensibilidad del transeúnte; posteriormente su poética va profundizando en una idea de la ruina que trasciende sus secuelas en el plano físico y va penetrando y configurando los imaginarios sociales. Por ello en ocasiones nos resulta útil el aparato categorial con el que opera Simmel⁴ a la hora de analizar la ruina como el momento de equilibrio entre el hombre y la naturaleza y a su vez su desasosiego ante la idea de 'ruina habitada'. Todo esto queda complejizado con la mirada de Huyssen⁵ hacia el asunto, cuando éste se refiere al valor de la 'ruina auténtica', perdido hoy día en las grandes megalópolis y presente en la anacrónica Habana contemporánea. Sin embargo, en otras ocasiones la poética del artista se desmarca de estos enfoques y se encuentra más cercana a la mirada de Antonio José Ponte en la misma medida en que toma a la ruina como alegoría de la nación y en que comienza a revisitar el asunto ya no desde el pasado, sino desde las ruinas del presente. A partir de estas últimas va construyendo sus propias ruinas poéticas, hasta llegar a las ruinas del futuro. Precisamente partiendo de dichos giros en la representación de la ruina en la obra de Garaicoa, el presente trabajo la articula a partir

⁴ Simmel, Georg: «Two Essays: The Handle, and The Ruin», *Hudson Review*, 11, 3 (agosto 1958), pp. 371-385.

⁵ Huyssen, Andreas: «La nostalgia de las ruinas», en: *Modernismo después de la Posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2011, pp. 47-62.

de tres momentos relacionados con tres instancias temporales, a saber: pasado, presente y futuro. Dichas delimitaciones no pretenden simplificar el fenómeno, pues no son pocas las piezas en las que el artista fusiona disímiles temporalidades; no obstante se detecta una paulatina inflexión en el abordaje desde las "ruinas del pasado" hasta las "ruinas del futuro". Para dichas delimitaciones resulta imprescindible tener en cuenta la mirada del teórico francés Marc Augé⁶, sobre todo cuando verifica en la ruina la existencia de un tiempo puro,

al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte.⁷

De esta forma articular La Habana desde la ruina nos permite un acercamiento profundo a esas aporías que florecieron y se recrudescieron rápidamente al interior de la sociedad cubana. La ruina física, la ruina mental, la ruina social devienen categorías que ilustran una ciudad y sociedad que la habita marcada por el desplome de todo tipo de ilusión. La deconstrucción de un paradigma moderno tuvo su reflejo más inmediato en la depauperación y la crisis. Ante semejante panorama se coloca la obra de Carlos Garaicoa, quien ha venido trabajando el tópico de la ruina desde disímiles enfoques y temporalidades: desde que fuera un asunto puntual y controlable, hasta su rápida expansión como una plaga que ha convertido a La Habana en una 'ruina habitada' y que le ha posibilitado a Antonio José Ponte hablar en su cuento homónimo⁸ de un "arte de hacer ruinas". Los plurales acercamientos de Garaicoa y su postura cercana a la de Simmel a la hora de rechazar la idea de la ruina habitada por ser ese momento en que se rompe el equilibrio entre el hombre y la naturaleza, nos permiten —siempre con cierta dosis de crítica y sarcasmo para evitar caer en el juego de las nostalgias— corroborar el fracaso de una quimera, ya insostenible para la Cuba de los años noventa. Ello queda ilustrado mediante el abordaje del fenómeno de la ruina a partir de su articulación de múltiples temporalidades, consecuencia del deterioro

⁶ Augé, Marc: *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ Ponte, Antonio José: «Un arte de hacer ruina», en: *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 56-73.

físico de una edificación, a causa del abandono que lleva implícito su consecuente vuelta al orden natural y la convierte en receptáculo de otra ruina: escombros.

Precisamente desde su condición de cubano Garaicoa se acerca al fenómeno, a sabiendas de que La Habana se desmarca de la lógica de las ciudades occidentales, sumidas en un eterno presente, donde los inmuebles son sustituidos unos por otros eliminando toda posible ruina auténtica. Son aquellas urbes donde, cuando aparece la ruina auténtica a la que Huyssen se refiere, pierden inmediatamente su autenticidad al convertirse en acontecimiento artístico concebido para el turismo, de forma tal que la ciudad vive tras la lógica del eterno presente y de lo demasiado lleno. Cuando sucede todo lo contrario en la urbe habanera, cuando la ruina pasa a ser un espacio habitado, el imaginario en torno a ella no puede girar en torno a una mirada romántica como la de Simmel. Por el contrario, tiene que desprenderse de dicha comprensión para aprehenderla no sólo como un espacio ruinoso, sino como alusión a una sociedad arruinada, que no por una moda exótica, sino por una cruda necesidad, ha tenido que refugiarse en dichos lugares al margen de la urbanización y el control estatal. Dicho panorama describe la demoledora acción del paso de la historia oficial sobre el hombre y del hombre sobre la huella histórica; así como lo inconmensurable que resulta vivir en una ciudad arruinada física y socialmente. La ruina conserva los estigmas de la derrota, es por ello el escenario póstumo de un campo de batalla, un espacio muerto pero que una vez habitado contiene vida, un no-lugar para unos, el hogar para otros. Ante la relación conflictiva que se puede tener con la ruina y los disímiles regímenes de miradas que ésta puede suscitar, las ruinas de La Habana corresponden a una simulación de la memoria que responde tanto a intereses locales como globales. Particularmente Carlos Garaicoa la concibe como un tejido social, cuya recepción oscila desde la que experimenta el transeúnte indiferente, para quien se ha automatizado de tal forma que pasa desapercibida en su andar cotidiano; hasta la experiencia íntima que para con ella guarda el sujeto que la habita e instaura sus sueños tras sus paredes derruidas.

LAS RUINAS DEL PASADO

Para Carlos Garaicoa la ruina del pasado resulta muy provechosa ya que deviene objeto de memoria y evoca un tiempo puro; así como nos permite apreciar su singularidad como pai-

saje estético y como espacio vacío presto a la sobreescritura. En muchas de sus series ha insistido en captarla a través de la fotografía de edificaciones de la etapa colonial y republicana, así como mediante la apropiación de fragmentos de edificaciones ruinosas. Desde acercamientos más documentales hasta otros más poéticos podemos corroborar en su quehacer un interés por los restos del pasado y la memoria que éste evoca. Particularmente en su pieza *Jardín japonés* (1997, Fig. 1) estetiza la ruina arquitectónica a partir de la estrategia del rescate de fragmentos de una edificación arruinada y su posterior traslado hasta el recinto galerístico, dispuestos dichos fragmentos a manera de un jardín japonés. La referida instalación, conformada a partir de dos tipos de operaciones artísticas a las que acude Garaicoa con frecuencia —la fotografía documental, junto a la apropiación y posterior recontextualización de restos arquitectónicos— sintetiza un estado más pasivo de la ruina, la cual vuelve, como si se tratase de un proceso cíclico, a su estado natural. Partiendo de referentes reales como capiteles y volutas, Garaicoa se plantea la creación de un espacio de ficción a partir de los fragmentos físicos de la realidad. Con el rescate de dichos restos arquitectónicos hasta ese momento condenados a desaparecer, el creador apuesta por la estrategia del *ready made*⁹ para desautomatizarlos y resemantizarlos con su inclusión en un espacio de exhibición que paradójicamente pasa a validarlos en tanto meras ruinas, a hacerlo en tanto obras de arte. A partir de dicho proceso de selección el artista crea una diferencia en la esperanza de vida de las ruinas, así como en su misión histórica: ahora tienen la oportunidad de vivir más tiempo y mantener su forma original durante un período más extenso que los objetos ordinarios en la realidad. Como señalara Boris Groys: "Si alguna vez el museo se desintegra, entonces el arte perderá la oportunidad de enseñar lo cotidiano y lo trivial como nuevo"¹⁰.

Con esta operatoria, a la que responden otras piezas como *Interior habanero* (1993-1994), acude a la recuperación de objetos desechados para luego inventarles un pasado y ponerlos a funcionar en un mundo ilusorio. De esta forma Garaicoa se convierte en un hacedor de ruinas, pues en la misma medida en

⁹ Procedimiento artístico acuñado por el dadaísta Marcel Duchamp en 1915, que consiste en el emplazamiento de objetos ordinarios en recintos expositivos con el fin de ser presentados como obras de arte. También conocido como *objet trouvé*, dicho procedimiento lo que propone como obra es exterior a la estructura del objeto y ésta se convierte en gesto, lo cual produce un corrimiento de la experiencia perceptiva hacia el goce intelectual.

¹⁰ Groys, Boris: «Sobre lo nuevo», 2002, <https://www.uoc.edu/artnodes/espai/esp/art/groys1002/groys1002.html> (consultado 11-I-2015).

que ante el pasado fracturado el artista deconstruye la historia, la vuelve a construir asignando nuevos sentidos a los textos, convirtiendo al artefacto artístico en 'otra'/'nueva' ruina. Así sucede con su recreación de un jardín japonés, pieza aludida anteriormente, donde a partir de restos arquitectónicos reales establece un franco contraste con su representación simultánea como reservorio de otra ruina, a través de la fotografía. El jardín japonés aparece como el laberinto metafísico y espiritual —una propuesta instalativa que argumenta esta realidad desde la ficción—, mientras que el paisaje captado en las fotografías documentales se detiene en la naturaleza 'pura'. En este caso los escombros que aparecen fotografiados han sido precisamente los que han dado origen al jardín, un espacio para meditar, repensar la conflictiva relación entre arquitectura y naturaleza, terminando la primera por ceder espacio a favor del diálogo. La arquitectura como ese momento que nos describe Georg Simmel¹¹ en que se establece un balance entre espíritu y naturaleza, queda dinamitada en la propuesta de Garaicoa. En ésta el desbalance se rompe en favor de la madre natura, no sólo porque esta última penetra físicamente la edificación desdibujando la huella humana, haciendo presente el paso arrollador del tiempo; sino porque dicha irrupción tiene como resultante la creación de un nuevo espacio donde se establece una armonía entre el ambiente natural y el construido, un nuevo tipo de convivencia entre arte y naturaleza. Pero... ¿cuáles son realmente los escombros, los restos de la propia edificación o los restos de edificaciones otras que han sido vertidos en el espacio de la ruina? En ocasiones La Habana ha sido comparada con la ciudad de Beirut¹² precisamente debido a que guardan analogías en el orden visual, aunque el origen de ambas urbes en ruina haya sido diverso: la primera como resultado de la desidia y la segunda debido a la guerra, a la que generalmente se le asocia la imagen del escombros. *Jardín japonés* precisamente establece una tensión entre la definición de ruina y la de escombros, pues las ruinas de La Habana representadas en dicha pieza parecen ser hijas de una guerra civil nunca explícitamente acontecida:

Los escombros acumulados por la historia reciente y las ruinas surgidas del pasado no guardan parecido. Hay una gran distancia entre el tiempo histórico de la destrucción, que nos relata la locura de la historia

¹¹ Simmel (1958), *op. cit.*, pp. 371-385.

¹² Mejides, Miguel: *Perversiones en el Prado*. La Habana: Ediciones Unión, 1999.

(las calles de Kabul o de Beirut), y el tiempo puro, el «tiempo en ruinas», las ruinas del tiempo que ha perdido la historia o que la historia ha perdido.¹³

Sin embargo, el alto nivel de destrucción de la ciudad caribeña escapa de toda lógica urbana, de ahí la ambigüedad que encierran sus ruinas, auténticas por un lado, escombros por otro. En este punto el edificio arruinado como un gran metatexto se convierte en reservorio de fragmentos de otra ruina y alberga en sí disímiles temporalidades de diferentes edificaciones. No muy lejos se encuentra esta imagen como metáfora del sistema de gobierno cubano, el cual, también como un gran metatexto, una vez arruinado funciona como contenedor de las ruinas individuales de quienes bajo su sombra han visto caer sus ideales. No resulta fortuito que el artista haya escogido homologar su pieza con un espacio simbólico como lo es el jardín japonés, donde las rocas —en esta ocasión fragmentos de capiteles—, constituyen elementos base y habitualmente para dicha cultura representan en sus jardines islas o montañas, contenidas en el vacío —arena— que alude al mar. ¿Será entonces que Garaicoa entiende su isla desde la ruina en medio del mar? Un discurso que trasciende la ruina arquitectónica habanera para alegóricamente hablarnos de un país en ruinas subyace en dicha obra, en la que de la singularidad de la ruina como paisaje estético incluso se llega a sugerir una posible justicia de la destrucción. Es éste un enfoque en el que se sugiere una vuelta necesaria aunque trágica, pero no triste a la naturaleza, de forma tal que se recupere ese orden perdido, aunque se restablezca desde el desastre y la destrucción. Sin embargo, el artista cuestiona a su vez este enfoque romántico en el que la naturaleza ejerce un derecho de aclamar la vuelta a ella; se cuestiona lo orgánico de dicho proceso, cuyo origen no ha sido otro que la desidia, el abandono y la indiferencia social. Porque, como también la entiende Huyssen¹⁴, la ruina es la durabilidad en decadencia, la durabilidad y trascendencia del tiempo y del poder. *Jardín japonés* recoge ese contrapunto que existe en la idea de que algo terrible se oculta detrás de una realidad así de delicada; que detrás de un sofisticado gesto estético acecha uno violento.

Entender la capital cubana en un proceso invertido, es decir, como una ciudad en obras y no como una ciudad en ruinas, acercarnos a ella como paisaje que surge de las entrañas de la tierra, sería apostar por un enfoque edulcorado y optimista. Si

¹³ Augé (2003), *op. cit.*, p. 154.

¹⁴ Huyssen (2011), *op. cit.*, pp. 47-62.

bien a nivel visual cristaliza un placer estético que estimula a creadores como Garaicoa, sus orígenes y usos anulan ese velo romántico que podemos advertir en el análisis que de la ruina ofrece Simmel¹⁵, pues por el contrario las ruinas de Carlos Garaicoa insisten en priorizar el discurso del trauma. Por ello si bien las ruinas fotografiadas en *Jardín japonés* encierran los restos que quedan del pasado —posible nostalgia por orígenes estables y un *thelos* histórico—, esta nostalgia que emana de la pieza es de índole reflexiva, en los términos que la define el teórico alemán Andreas Huyssen. Dichas ruinas en su encuentro dialógico no parecen transmitir la promesa de un presente y/o futuro mejor; por el contrario, insisten en la poca nostálgica conciencia de la transitoriedad de la grandeza y el poder. Más aún, es imposible pensar en *Jardín japonés* sin considerar *Jardín cubano* (1997), una instalación del mismo año, ya que ambos responden tanto a nivel nominal como conceptual a una misma secuencia. Mientras que la primera pieza en tanto simulacro de jardín representa el espacio para meditar sobre la ruina, en un estrecho diálogo entre receptor y obra al interior del museo; la segunda es mucho más incisiva en ese sentido, en tanto dicha instalación-performance presentado en la VI edición de la Bienal de La Habana coloca al receptor en medio del caos real de una ruina. En esta ocasión el artista traslada al público hacia un jardín compuesto por una especie de ‘naturaleza muerta’, propiciando una confrontación desautomatizada con la ciudad en ruinas, generando en el receptor simultáneamente la experiencia de la ruina real junto a la experiencia de la ruina representada, esta última lograda a través de las imágenes fotográficas del propio inmueble. El espacio físico de un solar yermo, lleno de escombros, chatarras y demás desechos urbanos, fue convertido en el sitio perfecto desde donde reflexionar sobre la ruina como símbolo del pasado y del vacío. Una vez transformado en galería donde se exhibían sobre los fragmentos de los propios muros del sitio imágenes fotográficas de ciertos detalles del lugar, el espacio adquirió una connotación particular que, aunque efímera, estimuló repensar el fenómeno de la ruina, resultado de la labor de Garaicoa como activador social.

¹⁵ Simmel (1958), *op. cit.* En este texto Simmel devela una postura romántica ante el fenómeno de la ruina, al referirse a ésta como ese momento de equilibrio entre el hombre y la naturaleza, siempre que el origen haya sido el abandono y desinterés del hombre por restaurar los inmuebles. Este enfoque general que se desentiende de aspectos políticos y particularidades de los contextos queda dinamitado en la propuesta de Carlos Garaicoa, quien por el contrario asume el fenómeno desde el discurso del trauma y no de la reconciliación.

Este enfoque atraviesa muchas de las series del artista, como es el caso de *Foto-topografías* (2011), en la que sigue utilizando el soporte fotográfico como base, pero ahora lo transfiere al *poly-span* para explotar las cualidades visuales —a nivel de texturas y monocromía— y conceptuales que le ofrece dicho material. Imágenes fotográficas en blanco y negro se convierten en topografías en relieve y se fresan en bloques de polietileno, de forma tal que el soporte como portador de sentido funciona en la pieza para afirmar una comprensión de las ruinas desde su aporte de fragilidad al tejido urbano, en un contexto social particularmente complejo. Este acabado de la serie estimula dos modos de percepción: el uno desde lo sensorial y el otro desde la razón. En esta oscilación entre lo romántico y lo moderno las foto-topografías de Garaicoa vuelven a utilizar la fotografía como documento y a traer los espacios arruinados de la Esquina de Tejas, Cuatro Caminos y otras intersecciones conocidas de los barrios de la Habana Vieja y Centro Habana hasta la galería, para así discursar poéticamente sobre la posibilidad que ofrece la ruina arquitectónica a la sobreescritura. A manera de un plano topográfico, Garaicoa representa la realidad del ámbito urbano habanero vista en campo y describe los hechos existentes con la misma exactitud y fidelidad que lo requiere dicha aplicación de la geometría. En esta misma cuerda se inscribe su serie fotográfica de estampas de las ruinas de La Habana impresas sobre hueso, en las que como en *Calle Amistad y Dragones, La Habana* (2012) la ruina física va desdibujando toda urbanización y va convirtiendo a la capital cubana en una ciudad fantasmal, en la que sólo ella sobrevive como vestigio, ahora convertido en fósil. Hablamos de placas de huesos que a modo de álbum fotográfico tienen impresas imágenes tanto de cuerpos como de paisajes —ruinas—, que se contraponen unos a otros entre lo corpóreo que ya no está y la arquitectura que va camino a su total desaparición. La superposición del esqueleto arquitectónico sobre el esqueleto humano le otorga a la pieza un espesor semántico tal que describe un paisaje social en ruinas, en todas sus dimensiones. Son esas fisonomías urbanas en las que se describe una contradicción entre el tiempo histórico de La Habana floreciente y el tiempo puro, el tiempo presente que las ruinas encierran y que no remite directamente a ese pasado glorioso, sino que habla de otro estado de las cosas. Las ruinas representadas le añaden a la naturaleza ya no historia, pero sí un signo temporal y en respuesta, la naturaleza las abraza, las envuelve y termina de eliminar su carácter histórico al empujarlas hacia lo intemporal.

Específicamente su serie *Fin de silencio* (2010-2012) se inscribe en esta cuerda de la sobreescritura, en la idea de la ruina como base o punto de partida para, una vez tomada como cimiento, generar nuevos proyectos. Pero... ¿cuán sólidas pudieran resultar dichas propuestas con basamentos tan endeblemente arruinados? ¿Por qué partir de un estado ruinoso cuando se buscan soluciones y salidas ante la decadencia? Precisamente en *Fin de silencio* el artista acude a dicha estrategia pero de una manera cínica, de forma tal que partiendo del texto lingüístico que conformaba mensajes publicitarios de negocios privados, los altera sintáctica y semánticamente a favor de lecturas más problemáticas y polisémicas. En dicha serie se detecta un uso consciente y elaborado del lenguaje, pues el artista explota esa ambigüedad que puede tener el arte a la hora de comunicar. Al ser dichos enunciados extraídos de la realidad y convertidos en ficción, logran una mayor efectividad en tanto texto sobre una realidad específica que es necesario subvertir. Con este fin el artista re-escribe los otrora mensajes promocionales y los convierte en ruina, de los cuales toma fragmentos que terminan presentados en doce tapices, cuyos mensajes han variado sustancialmente respecto a los originales. Con un marcado espíritu crítico, el poder de la palabra escrita, y con ello el poder de quien la ejerce queda sometido a ruina cuando el artista genera nuevos conceptos a partir de antiguos logotipos que han quedado en el olvido, como los comercios a los cuales representaban. Por un lado aparecen dos proyecciones en *loop* de videos de personas transitando indiferentemente sobre esos suelos resquebrajados que conservan, muchos de ellos parcialmente, el nombre de los comercios a manera de fragmentos de un pasado próximo, trozos de la memoria colectiva. Mientras, por otro lado se despliegan tapices aquí restaurados, pero a su vez alterados conceptualmente de forma tal que exhiben ahora esas verdades tenues y nos devuelven la realidad del sentir actual de la ciudad, entre la protesta y la ironía social y política. De *Fin de Siglo* a *Frustración de Sueños*, de *El Volcán* a *El volcán estallará, unidos esperamos*, se deducen mutaciones de índole conceptual y a partir de estas transformaciones es que el artista recrea en el espacio exhibitivo una nueva ciudad simbólica, a través de una parodia sobre la ruina de la ciudad real. La historia que cuenta la ciudad real mediante el estado en ruinas de los rótulos publicitarios de comercios habaneros abandonados, aparece restaurada en la ciudad simbólica de Garaicoa, donde se mezclan mensajes poéticos y políticos.

Una duplicación alterada de una Habana que sufre cortes radicales es la que igualmente queda reflejada en *El juego de las decapitaciones* (1993). Estamos en presencia de una formulación postconceptual¹⁶, hablamos de un gesto duchampiano desde la apropiación de la piedra, hasta su firma por el artista; desde el título procedente de un cuento homónimo de Lezama Lima¹⁷, hasta las fotografías expuestas que fueron tomadas por un fotógrafo que documentaba la acción. A partir de dichas estrategias discursivas se presenta una ciudad que como Saturno —quien encarna al dios Chronos en la mitología romana—, en tanto emblema alegórico del paso del tiempo, devora a sus propios hijos. Éstos a su vez en respuesta la mutilan, la fragmentan, arrebatando los restos que le quedan a las edificaciones, víctimas del saqueo. La destrucción es acelerada por la acción demoledora de sus habitantes, quienes viven en esos tugurios que van siendo devaluados con el paso del tiempo a causa de la densidad humana que los consume. La Habana y sus ruinas como escenario de una guerra, en este caso civil, ha resistido el ataque de sus propios habitantes. En un proceso antropofágico la ciudad se ha reducido a ruinas, se ha devorado a sí misma en un arruinarse endogámico. Como resultante aparecen las ruinas arquitectónicas, las ruinas sociales de las personas que las habitan, las ruinas del proyecto que las construyó. Este aspecto encubierto de construir ruinas¹⁸ —debido a un interés que no revela su complicidad con los estragos del tiempo— hace que el artista no se detenga en el espectáculo de las ruinas destinadas al consumo turístico, embellecidas por estrategias de restauración y preservación museificante. Prefiere aquellas auténticas, esas que parecen regresar a la naturaleza, aunque paradójica-

¹⁶ El postconceptualismo es una tendencia artística contemporánea que surge en estrecha relación con el conceptualismo y comparten entre sí el interés por un arte desmaterializado, donde la propuesta cognoscitiva adquiere primacía, en detrimento del valor estético del objeto artístico. En ambas tendencias es muy frecuente la utilización del procedimiento del *ready made* como estrategia discursiva.

¹⁷ Lezama Lima, José: *Juego de las decapitaciones*. Barcelona: Montesinos, 1981.

¹⁸ Tanto en el referido largometraje *El arte nuevo de hacer ruinas*, como en el cuento «El arte de hacer ruina», Antonio José Ponte explicita su teoría acerca de la "construcción de la ruina" para hacer referencia a una estrategia del discurso castrista de dejar derrumbar las edificaciones para simular las secuelas de una posible invasión estadounidense, y así legitimar arquitectónicamente su discurso político. Para el escritor, las de La Habana son, entonces, unas ruinas simuladas cuyo único fin es el de la legitimación política. Entonces la tragedia que constituye el habitar unas ruinas simuladas es que su falsedad alcanza también a sus habitantes: lo falso del simulacro llega a convertirse en la verdad del habitante de ruinas. Apunta que cuando toda una ciudad como La Habana se encuentra en ruinas, pues entonces podemos hablar de "un arte de hacer ruinas".

mente también atraen la mirada del espectador foráneo. La mirada exógena repara en ellas ante el asombro de la supervivencia de ruinas auténticas, en contraste con su desaparición en la actual cultura mercantil y memorialista del capitalismo tardío, donde hay pocas posibilidades de que exista, en tanto los inmuebles son destruidos o restaurados y refuncionalizados. Por más que la industria turística oficial cubana se haya enfocado en los monumentos restaurados de la Habana Vieja —lo cual no excluye una complicidad con la estética ruinoso de la ciudad—, dicha urbe continúa atrayendo la mirada foránea desde una concepción romántica de las ruinas. Son éstas que satisfacen el interés de la mirada foránea y sus nostalgias, más que el de los habitantes de La Habana; quienes no distinguimos en ellas un atractivo visual que eclipse el sufrimiento humano, sino que, por el contrario, las vivimos y sufrimos en su cotidianidad.

LAS RUINAS DEL PRESENTE

Sin dudas la ruina más allá de su dimensión física tiene secuelas en el orden social, además de referirse a la mera depauperación de un edificio funciona como espejo simbólico o metáfora de lo social, del derrumbe de los cimientos que sustentan una ciudad y con ella toda una cultura, una tradición. El sentido de pérdida, el vacío, la ausencia que ella alberga, genera una atmósfera de incredulidad y desconfianza en un futuro mejor. Habría que preguntarse entonces qué rol juega la ruina como retórica/poética —metáfora— en la figuración de una realidad, hasta qué punto sirve como germen de nuevas redefiniciones y descripciones de la ciudad de La Habana. En tanto tropo Garaicoa la trabaja como construcción y la hace operar en un nivel complementario de las representaciones culturales. Como figura reveladora de poder alegórico singular, no sólo viene a hablarnos del desgaste del pasado, sino también del oscuro porvenir. Este otro segmento temporal sobre el que la ruina arroja luces, o mejor dicho, sombras, nos hace reflexionar sobre la ruina del presente, esa que no ha sucumbido precisamente de forma orgánica debido al paso del tiempo, sino que ha sido el resultado de la errónea gestión arquitectónica de un gobierno cuyas estrategias se traducen hoy en no pocas arquitecturas abortadas. No casuísticamente estos conflictos preocuparon a muchos de los artistas cubanos, quienes como Lázaro Saavedra tuvieron que verse involucrados en la nueva diná-

mica constructiva basada en las microbrigadas¹⁹. Dejar el pincel a un lado para sumarse a la construcción de su propio hogar, contando con mínimos recursos materiales y apenas preparación profesional para semejante reto, significó para toda una generación de creadores una experiencia sintomática de la crisis en la que estaba sumergido el pueblo cubano.

Para Carlos Garaicoa las ruinas del presente serán entonces aquellos restos arquitectónicos de edificaciones nunca concluidas, nacidas bajo el proyecto arquitectónico que vino aparejado con el triunfo de la revolución cubana. Preocupado por el fracaso y las consecuencias urbanas de dichas estrategias y sus secuelas en la actualidad, insiste en comprender también la ruina como resultante de un proyecto revolucionario arquitectónico inconcluso, ruinoso desde su misma concepción, que viene a subrayar la presencia de un pasado perdido y la incertidumbre de un futuro. Comienza a aparecer en su obra una ruina más cercana, la del presente, esa que funciona como alegoría del derrumbe del proyecto revolucionario cubano. Se detiene en lo que él denomina "arquitecturas abortadas", aquellas edificaciones hijas del proceso revolucionario que nunca llegaron a su término y que en esta ocasión sí describen el paisaje de una ciudad todavía en obras, que esperan algún día ser finalizadas. La inconclusa arquitectura socialista que representa un signo visible de desilusión, deviene también en "ruinas del futuro", pues ha fracasado tanto en sus fines utilitarios como estéticos debido, entre otros factores, a ser la consecuencia inmediata de la copia mimética de modelos arquitectónicos foráneos que no se ajustaban a las necesidades espaciales y climatológicas de nuestra isla. No debemos perder de vista que el éxodo de muchos arquitectos durante la década de los cincuenta del pasado siglo, quienes habían abanderado un movimiento local de gran importancia, así como el retorno de aquellos que encontraron en la revolución el cambio político que deseaban, alteró profundamente la praxis arquitectónica en las primeras décadas de la revolución cubana. No obstante, a pesar del sesgo peyorativo de dichas obras aún en construcción, su encanto ha seducido a

¹⁹ Las microbrigadas —equipos de constructores y albañiles no profesionales— surgieron a raíz del triunfo de la revolución cubana como estrategia para construir edificios multifamiliares y así solucionar el problema de la vivienda en Cuba. Dichos apartamentos se otorgaban posteriormente a aquellos trabajadores que tuvieran más 'méritos laborales'. Este método constructivo, basado en la técnica del prefabricado y ejecutado por los futuros habitantes del inmueble, trajo como consecuencia la creación de barriadas que como Alamar, por citar un ejemplo, destacan por sus imperfecciones técnicas y el caos urbanístico. A partir del Período Especial en la década del noventa de la pasada centuria, este impulso constructivo se vio frenado debido a la escasez de recursos.

no pocos artistas por la misteriosa atmósfera en que envuelve a La Habana: un ambiente donde se mezcla el deseo y el fracaso, la proyección futura y el detenimiento, y que ha contribuido a hacer de dicha urbe una fuente inagotable de inspiración para todo tipo de creadores.

De esta forma las ruinas de edificaciones de la etapa colonial y republicana coexisten en la obra de Garaicoa con las ruinas físicas de un proyecto social cuyos cimientos fueron sacudidos a raíz del eufemísticamente llamado Período Especial. Ciertamente si las ruinas de la antigüedad “predicen la caída de imperios”, entonces las de La Habana contemporánea registran y anticipan simultáneamente el declive de un ideal. En ese punto el artista se detiene en otro tipo de ruinas, esas que carecen de una existencia histórica, que no restituyen ningún pasado en tanto no fungen como reservorio de memoria, pero que aunque no sean el recuerdo de nadie, se ofrecen ante el espectador como un recuerdo sin pasado. Son las ruinas del presente, donde la emoción que se experimenta con ellas es de orden estético; si bien el tiempo no queda totalmente abolido, ya que dichos espacios en situación de espera garantizan que el paisaje no se difumine en la indeterminación de una naturaleza sin hombres.

Precisamente trabajos como el de *Arquitectura ajena* (2002) ponen el punto de mira en aquellas edificaciones nunca finalizadas, pobres en su inconclusión y a las cuales el artista se refiere como ruinas del futuro. Esta vez doce fotografías en blanco y negro remiten a un Garaicoa que se deja seducir por su espíritu de antropólogo urbano y documenta en imágenes el colapso inmobiliario cubano, traducido en una serie de principios de edificaciones modernas, proclamadas ruinas antes de su propia existencia. Dichas imágenes ponen de relieve una vez más el diálogo entre la ruina y la naturaleza, la cual la penetra en acto de desgarramiento, formando parte intrínseca de vigas, bloques de hormigón armado y de los muros revestidos por plantas trepadoras. Dicha secuencia de imágenes, que aunque desconectadas espacialmente entre sí guardan una coherencia visual y conceptual, se encuentra complementada por una maqueta que reproduce una zona residencial, un segmento de barriada donde fluye la armonía entre vegetación y arquitectura. Por un lado, el artista nos presenta los restos de elementos arquitectónicos en dramáticos contrastes de valores (blanco y negro) a través de la fotografía como medio que ‘garantiza’ el carácter fidedigno del ambiente captado. Por otro lado, acude a un medio más ficcional como pudiera ser la maqueta para recrear a color y en tres dimensiones un espacio indeterminado,

pero que pretende restaurar simbólicamente el orden alterado, a través de un diseño urbanístico donde reina la racionalidad del pensamiento arquitectónico. Ante el detritus social que se asocia al espacio en ruinas y la violencia que genera el degradado estético, se contraponen una organización urbana y arquitectónica como reguladora del comportamiento social. No obstante, no podemos perder de vista que como construcción ideológica, la imagen fotográfica presupone un proceso de mitologización de aquellos espacios que documenta, por lo que explotando esa capacidad mitonarrativa, el artista solemniza las ruinas del presente como marcas de la ciudad. De esta forma Garaicoa insiste en presentar las ruinas contemporáneas de edificios que nunca llegaron a ser como distopías del proyecto moderno. Por un lado, el caos arquitectónico y social y, por el otro, un orden aparente son imágenes que se contraponen para hablarnos del presente y de un futuro que nunca será.

La mirada hacia la ruina como tatuaje inscrito en la ciudad, como escritura perpetua sobre el trazado urbano, se complementa en el quehacer artístico de Garaicoa con su análisis desde una dimensión sociopolítica. Sería imposible pasar por alto su comprensión como tropo de un orden político en decadencia, que a su vez nos permite pensar en el paso de la historia sobre el hombre y de la historia como ruina. En su obra se evidencia cómo la historia construida por unos pocos hombres ha funcionado como ejercicio de poder que ha aniquilado al hombre común. La lucha perenne por mantener ciertos 'ideales comunes' ha dejado en ruinas a una ciudad y una sociedad. Como secuela de un bombardeo histórico, ésta se ha visto forzada a sucumbir; sin embargo, lo más paradójico de esta situación es que la propia historia ha terminado por arruinarse a sí misma, resquebrajando física y por tanto culturalmente los cimientos del pasado sobre los que se sustentaba y las bases del futuro que estaba por construir. Se trata de derrumbes que informan sobre su paso arrollador sobre el hombre, de ahí el énfasis de Garaicoa en demostrar la futilidad de esa oficialidad que se ha encargado de dejar destruir una ciudad y sus habitantes.

En una urbe sitiada por la ruina resulta interesante detectar cómo no pocos han hecho de la evasión un mecanismo autodefensivo, que pone de relieve también una cínica adaptabilidad. Sin embargo, Garaicoa lejos de asumir semejante postura penetra cada vez más punzantemente en la realidad que lo circunda. Una de las piezas más evocadoras de este enfoque, cuya lectura resulta provechosa desde una perspectiva semiótica, es *Ángel decapitado* (1993, Fig. 2). Se trata de una fotografía donde aparece como protagonista una escultura clásica femenina decapi-

tada en la cual, en sustitución de su cabeza, puede leerse el nombre de Fidel, de acuerdo a la perspectiva en la que la imagen fue tomada por el artista. Una escultura clásica prácticamente apuntalada, sostenida por una cuerda como última vía por aferrarse a la supervivencia, encarna a una proclama revolucionaria firmada por la máxima autoridad y cuyo concepto versa sobre la necesidad de luchar por los ideales revolucionarios. En esta ocasión el creador sintetiza en una única imagen la ruina física y la ruina histórica, la una como la encarnación de la otra, como reflejo inmediato de un proceso en el que el *slogan* "¡Patria o Muerte!" que puede leerse en la pared, ha quedado anquilosado y perdido sus adeptos. Lo clásico, lo oficial se está viniendo abajo; en esta idea insiste Garaicoa auxiliándose del poder evocador de la metáfora.

La palabra escrita como vehículo de comunicación de la mayoría de las culturas ha sido reducida a ruinas, de ella sólo quedan fragmentos incoherentes que atomizan el discurso que hasta entonces fungía como guía de la sociedad. Por ende, la historia se desmitologiza, pierde ese aura del que se había revestido y en su lugar queda un vacío, la ausencia de respuestas ante las tantas interrogantes que se preguntan por el porvenir. Una historia arruinada que ha perdido la fe en sí misma es la que verifica Garaicoa en su fotografía de la valla publicitaria *Resistir para vencer* (1991), donde desde un soporte oficial históricamente portador de mensajes políticos, se subvierte y burla el discurso que ella misma promueve en la medida en que su estado físico resulta deplorable. La ideología de la resistencia va camino a la ruina, perece ante los propios fallos de la revolución y esta patología es la que detecta el artista en las vallas que inundan la ciudad. Para Garaicoa el poder de la palabra escrita y su perdurabilidad en el tiempo es un fenómeno que altera igualmente la visualidad de la ciudad, de ahí que detrás de muchas de sus obras haya mensajes escritos en vallas, en fachadas, en el suelo... muchos de ellos en estado ruinoso y que desde esa condición ayudan a verbalizar el sentir de una ciudad que habla. Precisamente en su serie *Para transformar la palabra política en hechos, finalmente II* (2009) Carlos Garaicoa juega a escribir la ciudad y de alguna manera parece reclamar la promesa no cumplida. Llama la atención sobre el vacío, en este caso sobre la carencia de contenido que se aprecia en esas vallas desmanteladas y ruinosas de las cuales sólo sobrevive el andamiaje, el esqueleto o estructura interna que las soportaba; como del gobierno cubano sólo va quedando la imagen de sus líderes como posible parapeto. La distancia entre la percepción desapa-

recida y la percepción actual es la evidencia súbita y frágil del tiempo. Por ello en su estado actual, destinadas al olvido, como en el olvido quedaron las promesas en ellas contenidas, son resignificadas por el artista. Si bien en su ruinoso desmantelamiento le servían para deconstruir la historia desde ellas contada como una gran falacia, a partir de la intervención de las fotografías el creador termina por (re)construir utópicamente aquellos proyectos arquitectónicos que habían quedado 'trasapelados' en los archivos de la historia. Garaicoa, inconforme con la naturaleza inmediata de la fotografía, pero sin renunciar a su esencia documental, levanta edificaciones a partir de dichas vallas. Porque como *del dicho al hecho hay un gran trecho*²⁰ él prefiere, desde las posibilidades que le ofrece el arte y jugando a proyectista, reenfocar el discurso oficial hacia su 'urgente concreción'.

LAS RUINAS DEL FUTURO

Tomando como punto de partida edificaciones que en esa suerte de *estática milagrosa*²¹ siguen en pie, ofreciendo a la vista el espectáculo del tiempo en sus diversas profundidades, Garaicoa desarrolla otra vertiente en relación con el tema de la ruina y que se distingue por el trabajo en la restitución de su valor. El artista la somete a una restauración utópica, tanto en el plano físico, como ideológico. Ante el panorama que ofrece una ciudad donde los derrumbes parecen estar siendo producidos por la espera, el creador responde con una serie de proyectos 'utópicos'. En ellos desarrolla, como simulacros construidos a partir de la ciudad en un estado ruinoso, propuestas que poseen una gran dosis de cinismo en la misma medida en que el creador se aventura con proyectos irrealizables desde su misma concepción. Sus ruinas del futuro parten indistintamente de las ruinas del pasado o de las ruinas del presente, pero siempre, como si el porvenir no pudiera imaginarse sino como el recuerdo de un desastre, el creador comienza a añadir narrativas ficticias a los

²⁰ Refrán cubano.

²¹ Noción que describe el asombro de los urbanistas, arquitectos y planificadores ante el hecho de que muchos edificios que por cálculos estructurales deben estar en ruinas, sigan en pie. Término utilizado por Antonio José Ponte en el mencionado cuento «El arte de hacer ruina», al referirse al *Tratado breve de estática milagrosa*, redactado por el ex profesor "D" y que consiste en un voluminoso estudio sobre la tugurización. Tugurización: la capacidad que tiene una ciudad sobrepoblada para hacer divisiones dentro del espacio urbanizado y convertir en tugurios esos lugares, es decir, devaluarlos arquitectónicamente por la necesidad de apiñar vidas dentro de un espacio limitado.

sitios ruinosos elegidos. Se hace evidente en dichas propuestas que Garaicoa no se interesa por la ruina en el mismo modo en que lo hicieron los aficionados a dicho tema en el siglo XVIII, quienes, como apunta Marc Augé²², jugaban por melancolía o hedonismo con la idea del tiempo que pasa; ahora el artista contemporáneo la utiliza para imaginar el futuro. Aunque en Garaicoa pervive ese atractivo estético por las ruinas, logra integrarlo a su producción artística de forma tal que lo mismo le sirve para ejercer tácticas críticas sobre el estado de un país en ruinas que para, en la misma medida en que su poética se ha ido haciendo más íntima e introspectiva, propiciar reflexiones con cierta dosis de lirismo —aunque nunca ha faltado el cinismo— a la hora de abordar el tema. A partir de proyecciones utópicas el artista impone otras miradas sobre la decadencia, buscando ‘vías de conciliación’ entre la catástrofe citadina y los modos de habitarla. Intenta hallar en la ruina misma alicientes a proyectos de vida a partir de propuestas/respuestas que aunque utópicas, funcionan como estímulos a quienes se mantienen insertos dentro de un espacio caótico que lleva encima a las ruinas como inscripciones de los derroteros históricos de la nación. Para Garaicoa no es necesario escapar a otros espacios geográficos, sino que la salvación pudiera estar en la ciudad misma.

Este modo de imaginar y articular un presente desde la praxis artística circula no sólo mediante las artes visuales, sino incluso desde la literatura cubana a través de escritores como Abilio Estévez²³. Lo cierto es que este enfoque nos hace repensar la ruina y su manera de incidir en la configuración de un imaginario simbólico en torno a La Habana, como si sólo a partir de ella pudiera emerger ese futuro prometido durante mucho tiempo. A sabiendas de que en una ciudad lo físico produce efectos en lo simbólico, la experiencia de vivir en un sitio en incesante destrucción tiene que ver con alteraciones físicas pero también con una reconfiguración de la memoria. El artista llama así la atención sobre la necesidad de no dejar perder la memoria arquitectónica, que es también la memoria simbólica. Por ello a partir de la sobreescritura se aventura en una suerte de

²² Augé (2003), *op. cit.*

²³ Cfr. Estévez, Abilio: *Los palacios distantes*. Barcelona: Tusquets, 2002. Particularmente en esta novela el autor, a través de los personajes de Victorio, Salma y Don Fuco —quienes viven felizmente en las ruinas de un liceo y reniegan de una ciudad que les trae desdichas—, presenta una utopía posible aún detrás y en medio de la podredumbre y la decadencia habaneras. No en balde exclama Don Fuco: “Aquí está todo [...] la isla entera puede hundirse mañana mismo, lo que no puede desaparecer son las ruinas de este teatro” (*ibid.*, p. 264).

utopía invertida y reconfigura el imaginario de la ciudad de La Habana a través de un añorado retorno al pasado, del cual sólo restan la ausencia y el vacío como testigos. Si bien Garaicoa imagina la ciudad desde su ruina física y simbólica, no sólo expone el trauma que ello lleva consigo, sino que con su propuesta de utópicas soluciones devela un fuerte arraigo y sentido de pertenencia para con el suelo que lo vio crecer. La ruina pasa de ser el resultado de... a el punto de partida de..., lo cual nos habla de que lejos de estar condenada para siempre, la solución de la ciudad se halla en sí misma, tras el derrumbe, en su historia y bajo su piedra. Entonces la futura Habana vendría a ser el resultado de una superposición de ruinas, ruinas que en lo sucesivo se convertirán en el nuevo basamento; por lo que de esta forma la ciudad nunca se desprenderá de su pasado; sino que como Ciudad México con sus ruinas mayas, sus cimientos cargarán imperecederamente con el peso de la historia. Hablamos entonces de una ciudad que se sobreescribe constantemente, visión a la cual Garaicoa contribuye a través de propuestas donde parodia los usos de la fotografía como documento y del dibujo como proyecto.

Desde que los capiteles de un edificio moderno derruido quedaran convertidos en el *Primer sembrado de hongos alucinógenos en La Habana* (1997), Carlos Garaicoa ha venido produciendo evocadores dípticos, en este caso inspirado en edificios del vecindario de la Plaza Vieja, donde creció y posteriormente tuvo un estudio. Es ésta una de las piezas en la que juega con el documento fotográfico para proponernos no una ideal solución arquitectónica como en otras ocasiones, pero sí para desde la ruina, transformar su morfología en un nuevo e inimaginable paisaje, como lo pudiera ser un campo de hongos en medio de la Plaza Vieja. Las ruinas reales han sido sustituidas por la familia de los hongos en un dibujo donde Garaicoa parece alucinar. Ante tanta ruina a su alrededor no puede imaginar más que plantas estupefacientes, como si tuvieran la misión de nublar la vista, de trastocar imágenes para aquellos transeúntes que a diario se ven obligados a consumir visualmente la ruina. Apela a esos mismos ciudadanos a los que intentara llamar a reflexión en sus primeras obras procesuales como *39* (1991) y *Homenaje al seis* (1992), en las que buscaba involucrarlo por medio de símbolos crípticos dispuestos en ruinas de edificios. Una urbe que se va cayendo ante la impotencia de sus habitantes es la que queda asimismo evocada en su *Proyecto sobre aquello que realmente nos asusta y tememos* (1993-1995), donde una ola amenazante acecha a una edificación habanera en ruinas, como si lo que aún quedara también estuviera en peligro de extin-

ción; como si la casa, ese espacio privado que nos protege del exterior, se hubiese visto reducida a la nada debido a un impacto de índole 'natural'. En este tipo de piezas generalmente Garaicoa sintetiza su amor por la literatura, lo cual traduce en reflexiones trascendentales en los textos que acompañan dichos proyectos, porque lo que nos asusta y tememos no es más que el futuro que se avizora, incierto en tanto reflejo de una ciudad en ruinas.

De la crítica mordaz a la utopía cínica, entre esas variantes se mueve incesantemente la propuesta de Garaicoa como estrategia de sobrevivencia ante la ruina. A lo largo de su carrera artística ha entrado y salido del tema, unas veces con mayor fuerza que otras, pero siempre se ha mostrado preocupado por el futuro de su ciudad. Aunque en el imaginario visual que recrea de La Habana no pueda desprenderse de lo lacerante que puede ser hoy día caminar por sus calles, con sus proyectos apuesta por una cultura que en vez de obsesionarse con la memoria y la conmemoración de todo tipo de pasados, se ocupe también de proyectar hacia el futuro. Pero tras dichas proyecciones utópicas de una ciudad que renace de sus propias cenizas, como el ave fénix, resulta prudente señalar que no es más que la violencia lo que se encuentra en su origen. Así se evidencia en su pieza *Rívoli o el lugar de donde mana la sangre (Proyecto cruel)* (1993-1995), presentada como testimonio de los enfrentamientos que generaron las ruinas con el tiempo y el proyecto social que las dejó terminar en ese estado. Mientras que por un lado aparece en soporte fotográfico una arquitectura como secuela del abandono, por otro emerge en el dibujo una arquitectura sangrante, con evidentes marcas de violencia. Un hilillo de sangre dramáticamente mana a lo largo de la fachada del Rívoli y en acto de desgarramiento el inmueble —como queda sugerido en la propia obra a nivel textual— es bañado por cubos de sangre. Aquel gesto puro queda congelado en un proyecto arquitectónico que por una parte insiste en esa visión apocalíptica de la urbe habanera y por otra imagina el futuro como si le incumbiera al arte salvar lo que de más precioso hay en las ruinas. Con un gesto conmovedor, por cuanto es conciencia de una carencia, expresión de una ausencia, puro deseo, Garaicoa levanta sobre los restos de dicha edificación una suerte de pirámide que establece una fractura en el orden visual. Sobre la ciudad en ruinas y las marcas que éstas han dejado en el entramado urbano, sin pretender borrarlas, hace emerger un endeble proyecto de edificación en un intento por corregir la historia de la ciudad. Es el artista como arqueólogo, presto a conservar el

pasado aun cuando el resultado final no sea más que ilusorio: un espejismo del edificio que una vez fuera pieza indispensable en el tejido urbano de la ciudad.

La Habana como escenario de la tragedia y la comedia humanas aparece como protagonista de la obra de Garaicoa a través de la imagen de la ruina, pero en sus proyectos ésta queda sometida a una especie de restauración. Lejanos de las estrategias que por sostener la ruina, que por evitar su inminente eclosión se llevan a cabo en La Habana contemporánea, los proyectos de Garaicoa pretenden alterar el destino final de las edificaciones arruinadas y otorgarles un nuevo valor, un nuevo rol e importancia histórica. De ahí que tomando como pretexto una compleja empalizada que sostiene un inmueble colonial, el artista recree dibujísticamente con tinta sobre papel de arquitecto una pieza *Acerca de esos incansables atlantes que sostienen día por día nuestro presente* (1994-1995, Figs. 3 y 4). Con suma sutileza llama la atención sobre la imagen que se ha ido generando sobre la capital cubana como una ciudad apuntalada, condenada como el titán Atlante a cargar sobre sus hombros ya no los pilares que mantienen la tierra separada del cielo, sino aquellos que mantienen a La Habana separada del suelo. Como símbolo de fuerza o resistencia estoica, los atlantes de Garaicoa cargan sobre sus espaldas las ruinas de una nación. Su labor, la de sostener nuestro presente, queda equiparada a la de los atlantes de la cultura tolteca, en tanto ambos cumplen la vital función de soporte. En esta versión sus atlantes no son figuras antropomorfas, sino hombres comunes de apariencia fatigada, quienes cargan sobre sus hombros una gran responsabilidad. No son otros que los hombres los encargados del destino de una ciudad, por ello el artista cuestiona de esta manera cómo el futuro de la nación no puede sustentarse en la eterna labor de mantenimiento estático de la ruina, sino en el empuje de hombres de acción que lleven a cabo la apremiante tarea de reconstrucción.

Ante una Habana que cae por su propio peso Garaicoa no sólo propone acudir a los atlantes, también ofrece soluciones arquitectónicas como la presente en el *Proyecto para mirar al cielo y tratarlo de ver azul y transparente* (1994-1997). Partiendo una vez más de la fotografía —en tanto lo fotográfico le posibilita un anclaje en lo real en medio de su insistente combinatoria de la reconstrucción—, nos muestra un callejón habanero en el cual los techos de las viviendas se unen por encima de la calle a través de unas vigas de madera para evitar que las fachadas se vengán abajo. Tan poética como el título de la pieza, su 'solución' dibujística radica en reemplazar las viejas vigas por una espectacular cubierta de cristal; propuesta para cuya concre-

ción, según el artista, sólo se requeriría un techo de cristal metal esperanzas. Ante el amenazador declive como testimonio de la transformación irreversible de la ciudad, el creador nuevamente ve una luz al final del camino, sólo que dicha luminosidad se sustenta en la esperanza que pudiera aún emerger ante la incertidumbre que ofrece un cielo opacado por vigas de madera que nos recuerdan constantemente la pobreza en que vivimos. Tan improbable como la cubierta acristalada pudiera ser que los habitantes de dicho callejón vean algún día el cielo azul, pues ya ni siquiera tienen la esperanza de ver desaparecer esa madeja de empalizadas. Ya no hay un futuro que proyectar que pueda desprenderse del estado ruinoso de la ciudad actual. No obstante, Garaicoa se aventura a la sanación y restauración utópica, no a la que borra los tiempos, ni sobreimprime fachadas, ni convierte a la ruina en una imagen espectacular; sino en una restauración más ideal, que pasa por el filtro de la añoranza, del deseo, aunque también de una conciencia cínica del absurdo sugerido.

Las calles de La Habana se vuelven un laboratorio para Garaicoa, pues desde los signos visuales de la ruina y como territorio del desgaste devienen punto de partida para comprender dichos paisajes desoladores no como el fin, sino como el principio de una nueva ficción, de una nueva realidad. Convierte a su ciudad en espacio de ilusión, a la cual la ficción le ha mejorado su realidad decadente. ¿Ofrecerá entonces dicha ciudad ficcional un espacio más placentero donde habitar? Enfrascado en proyectar una ciudad ficcional partiendo de las ruinas arquitectónicas de antiguas edificaciones, Carlos Garaicoa ha venido desarrollando numerosas series. En las primeras no se había desprendido de la imagen de la ruina del pasado como germen del futuro; sin embargo, ante el nuevo panorama urbano habanero —plagado de principios de edificaciones que a nivel visual guardan estrecha relación con las ruinas del pasado, pero que son hijas del presente—; el artista ha ampliado su proyección de una ciudad utópica, que ahora parte de dichas edificaciones inconclusas. Resulta inclusive más conflictivo cuando su proyecto de ciudad tiene como basamento a las ruinas del futuro, en tanto socava con mayor fuerza la idea de una posible concreción, nunca pretendida por el artista. Ello queda reflejado en su proyecto *Continuidad de una arquitectura ajena* (2002), para el cual localizó a los arquitectos que habían diseñado los edificios abandonados y les propuso realizar un levantamiento de su estado actual, para conjuntamente desarrollar nuevos ensayos de ciudad sobre dichas bases en ruinas. Mediante maquetas, pla-

nos, animaciones y proyecciones isométricas realizadas con hilos en los muros, fue conformando una ciudad de ficción que comenzó con el defecto de lo que estuvo siempre marcado con la propiedad de lo inconcluso. Son piezas que parten de un estado cero de la arquitectura, que la sacan de ese letargo infinito en el que estaba sumida para imaginarla desde el deseo y poner así en evidencia el destino de la historia desde un anárquico gesto artístico.

En este sentido, las ruinas de Garaicoa, como las de Ponte,

se alejan de los *memento mori* barrocos, tanto como de las románticas reflexiones frente a la caducidad de los imperios, para mostrar, en cambio, un costado al que no podríamos juzgar simplemente nihilista o destructor, puesto que entraña un compromiso serio con el pasado.²⁴

De esta manera, tomando como eje central de su producción artística la problemática de la ruina en Cuba, el artista nos ofrece acercamientos plurales hacia el fenómeno. Siempre parte de la estética de la ruina, ya sea de las ruinas del pasado —con toda la carga histórica que llevan implícita—; de las del presente —desentendidas de toda recreación romántica—; y sobre todo de las del futuro. Estas últimas nos permiten distinguir a un artista que más allá de recrearse en la estética de la ruina, se interesa por pervertir el tema como desastre en la misma medida en que comienza a construir sus propias ruinas. En dicho momento en que proyecta una ciudad 'utópica' que emerge de las ruinas, su praxis artística devela su espíritu borgeano de 'hacedor'. La figura del hacedor abraza entonces la poética de ambos artistas, para quienes la memoria como categoría a la vez individual, comunitaria e histórica resulta un aspecto fundamental; en el caso de Borges a través de la figura del hacedor literario²⁵ y en el de Garaicoa revivida a través de la ruina como huella del paso del tiempo. "¿Por qué le llegaban esas memorias y por qué le llegaban sin amargura, como una mera prefiguración del

²⁴ Silva, María Guadalupe: «Antonio José Ponte: el espacio como texto», *Revista Iberoamericana*, XIV, 53 (2014), p. 80.

²⁵ «El hacedor», la primera prosa que da nombre al libro homónimo, tiene como personaje a Homero. En el relato la llegada de la ceguera le permite al personaje encontrar un sentido a dos experiencias de la infancia y la juventud: poder convertirse en el autor de la *Ilíada* y la *Odisea*, conjugando el amor y el riesgo. La revelación se debe a la reinterpretación de dos recuerdos disímiles, aparentemente inconexos: un duelo infantil que lo obliga a empuñar un cuchillo y un primer amor. La pérdida progresiva de la visión, un trastorno profundo en su relación con la percepción del mundo, le ofrece al escritor una oportunidad para reexaminar el sentido del pasado y proyectarse un destino que, en el caso de Homero, es claramente glorioso.

Julienne López Hernández

presente?”²⁶. ¿O incluso, como una mera prefiguración del futuro? Son estas interrogantes las que pueden articularse alrededor de la obra de Garaicoa para reflexionar sobre la manera en que el artista ha venido realizando un arte que va más allá de un enfrentamiento y transcripción superficial de la realidad. Mientras nos invita a recorrer su Habana a través de mapas afectivos, mapas de costumbres, mapas de contingencias, Carlos Garaicoa lejano de la pura recreación romántica de la ruina o de la experimentación formal vanguardista, nos muestra su Habana contemporánea desde la ruina; esta última vista como un gran texto por el que transitan y se proyectan en su trama visual aspectos de índole histórica, social y cultural.

ILUSTRACIONES

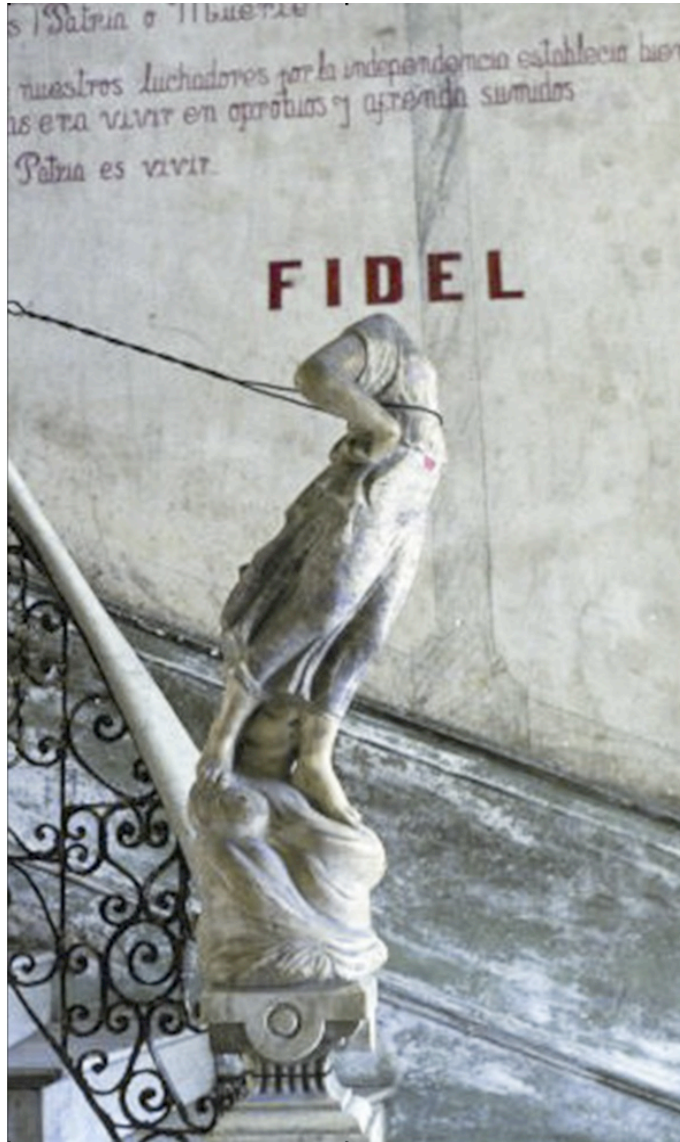
Fig. 1: *Jardín japonés* (1997). Instalación: piedras, madera, puertas japonesas, texto en vinilo y fotografías en color (80 x 100 cm), dimensiones variables.



²⁶ Borges, Jorge Luis: «El Hacedor», en: *El Hacedor*. Buenos Aires: Ediciones Neperus: 1960, p. 5.

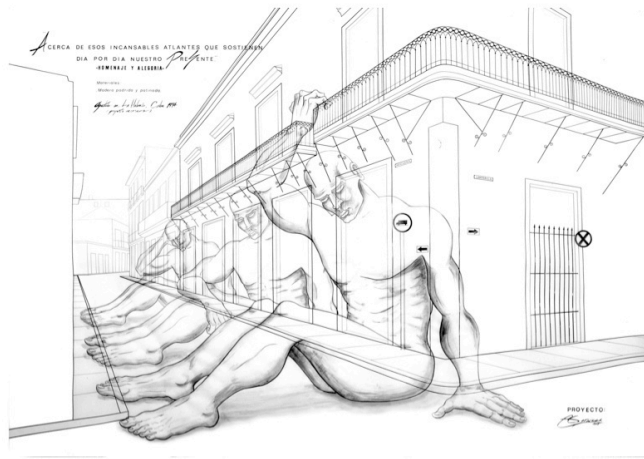
Sobre las peripecias de un "hacedor de ruinas"

Fig. 2: *Ángel decapitado* (1993). Técnica: Fotografía a color. Dimensiones: 100 x 80 cm.



Julienne López Hernández

Figs. 3 y 4: *Acerca de esos incansables atlantes que sostienen día por día nuestro presente* (1994-1995). Dibujo a tinta sobre papel de arquitecto (150 x 215 cm); una fotografía en color (50 x 60 cm).



BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc: *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- Benjamin, Walter: *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Borchmeyer, Florian/ Hentschler, Matthias: *El arte nuevo de hacer ruinas*. 2006. (Documental)
- Borges, Jorge Luis: «El Hacedor», en: *El Hacedor*. Buenos Aires: Ediciones Neperus, 1960.
- Groys, Boris: «Sobre lo nuevo», 2002, <https://www.uoc.edu/artnodos/espai/esp/art/groys1002/groys1002.html> (consultado 11-I-2015).
- Casamayor, Odette: «¿Cómo vivir las ruinas habaneras de los años noventa?: Respuestas disímiles desde la isla en las obras de Abilio Estévez, Pedro Juan Gutiérrez y Ena Lucía Portela», *Caribbean Studies*, XXXII, 2 (julio-diciembre 2004), pp. 63-103.
- Estévez, Abilio: *Los palacios distantes*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- Fusco, Coco: «Cuando el deseo se parece a nada», Catálogo *Cuando el deseo se parece a nada*, *Art in General*, abril-mayo 1996.
- Hiernaux, Daniel: «Los imaginarios urbanos: de la teoría y los aterrizajes en los estudios urbanos», *Revista eure*, XXXIII, 99 (agosto 2007) pp. 17-30.
- Huyssen, Andreas: «La nostalgia de las ruinas», en: *Modernismo después de la Posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2011, pp. 47-62.
- Izquierdo, Madelín: «Las razones del poder y el poder de las razones», en: *Antología de textos críticos: el nuevo arte cubano*. Jomagar S.L, 2006, pp. 105-117.
- Lezama Lima, José: *Juego de las decapitaciones*. Barcelona: Montesinos, 1981.
- Lindón, Alicia: «La ciudad y la vida urbana a través de los imaginarios urbanos», *Revista eure*, XXXIII, 99 (agosto 2007) pp. 7-16.
- «Diálogo con Néstor García Canclini. ¿Qué son los imaginarios y cómo actúan en la ciudad?», *Revista eure*, XXXIII, 99 (agosto 2007) pp. 89-99.
- Masiello, Francine: «Los sentidos y las ruinas», *Revista Iberoamericana*, VIII, 30 (2008), pp. 103-112.
- Mejides, Miguel: *Perversiones en el Prado*. La Habana: Ediciones Unión, 1999.
- Ponte, Antonio José: «Un arte de hacer ruina», en: *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 56-73.
- *Cuentos de todas partes del Imperio*. Angers: Deleatur, 2000.

Julienne López Hernández

Rodríguez, Néstor: «Un arte de hacer ruinas: entrevista con el escritor cubano Antonio José Ponte», *Revista Iberoamericana*, LXVIII, 198 (enero-marzo 2002), pp. 179-186.

Ruiz, Alma: «Garaicoa», Catálogo *Capablanca's real passion*. Roma: Gli Ori Prato, 2005, pp. 157-159.

Silva, María Guadalupe: «Antonio José Ponte: el espacio como texto», *Revista Iberoamericana*, XIV, 53 (2014), pp. 69-83.

Simmel, Georg: «Two Essays: The Handle, and The Ruin», *Hudson Review*, XI, 3 (agosto 1958), pp. 371-385.

La patria puerca. Discursos y contradiscursos de la especie en la Cuba postsocialista

Adriana López-Labourdette

Universität Bern

¿A quién van a matar? ¿A quién?, o van a eliminar, ¡están locos!,
si ya está demostrado –¡Claro! – que yo soy el animal.

Así reza el estribillo de «El animal», una de las canciones más populares del grupo cubano de reguetón Gente de zona. Conocidos y reconocidos más allá de las fronteras de la isla, sus canciones se caracterizan por articular una suerte de subjetividad de lo cubano que prescinde completamente de las instancias oficiales y se erige, abierta y provocadoramente, contra ellas. Con sus usos diversos de lo oral, su incisiva remisión a una realidad innombrada desde los medios, su procacidad, su alevosía —en fin, su ‘guapería’—, el grupo emplaza a la ciudad letrada y sus articulaciones. De esta suerte, el reguetón toca sus propios límites, se acerca a formas abiertamente políticas y contestatarias como el rap o el hip hop, aprovechando a su vez todo el universo simbólico y mercantil del reguetón. Las canciones, tan aplaudidas como criticadas, redefinen las cartografías (musicales) de la ciudad, dando visibilidad a sujetos, espacios y lógicas espaciales de los márgenes socio-urbanos de La Habana. La zona a la que hace referencia el nombre del grupo alude al barrio de Alamar —de donde son originarios los cantantes— municipio capitalino situado en las afueras de la ciudad y paradigma de los desacertados proyectos urbanos de la revolución. Pero “la zona” es también la cifra de ese otro espacio tóxico de más de 30 kilómetros que rodea la accidentada central nuclear

de Chernóbil, en la que toda forma de vida humana ha sido erradicada. Gente de zona se alza así como la voz de los sobrevivientes de una catástrofe general, como especie postapocalíptica a la que la violencia más extrema, el control más cuidadoso, la corrección más extensiva, no pueden ni integrar ni eliminar. Que en esa suerte de fractura con los moldes de lo humano trazados por el discurso oficial, el cantante de Gente de zona se identifique con un animal apunta, más que a la deshumanización de la sociedad, a una animalización en tanto retraimiento a un espacio de rebeldía y resistencia. En esta especie de contradiscurso el animal aparece como figura que impugna un orden (bio)político, como cuerpo que disloca las gramáticas del poder. Las preguntas —“¿A quién van a matar? ¿A quién?”— y la exclamación de “¡Están locos!” hablan de esta lógica implícita de la resistencia irreductible. Desde esa zona en que se toma la palabra, desde ese emplazamiento liminar de quien está pero no pertenece, el animal da cuerpo a una rebeldía. Lo animal, revés del discurso revolucionario del hombre nuevo, ser domesticado, sacrificado o dejado de lado en la retórica y la acción de la Revolución, aparece así como confín de aquello que la maquinaria biopolítica no ha alcanzado y no podrá alcanzar. Aquello que vuelve —ruidoso, abyecto, procaz, agresivo— para recordar la fragilidad sobre la que se arma todo el aparato biopolítico del poder revolucionario.

Si he traído esta popular canción a colación esto se debe a que en ella se articula una narrativa en la que lo animal se ha desplazado al centro de la ciudadanía y funciona como signo político, a través del cual se enuncian regímenes de poderes y contrapoderes dentro de la sociedad cubana postsoviética. La entrada al pacto social, la hominización revolucionaria, ha fracasado y el animal regresa, mostrando toda su potencialidad, todo su zoé. «El animal» de Gente de zona no es, además, un caso aislado. Ya en 1993 Miriam Lezcano llevaba a las tablas *Manteca* (Alberto Pedro Torriente, 1993), una especie de alegoría de la nación en clave porcina, mientras en 1997 la artista visual Tania Bruguera, en la performance *El peso de la culpa*, utilizaba el cadáver abierto de una oveja para, en explícito homenaje a la artista Ana Mendieta, llamar la atención sobre la contigüidad entre animal y ciudadanía. Asimismo, Pedro Juan Gutiérrez, en pleno período especial, vuelve a la idea del *banido*¹ en

¹ Uso aquí el concepto de *banido*, en el sentido que proponía Giorgio Agamben, para quien se trata de una figura híbrida, mitad hombre mitad animal, expulsada de la comunidad: “Lo que iba a quedar en el inconsciente colectivo como un monstruo híbrido, entre hombre y animal, dividido entre la selva y la

su novela *Animal tropical* (2000), para articular las peripecias de su protagonista, que vive y actúa al margen de la ley. Estas articulaciones en torno a lo animal ponen en escena el retorno de esa potencialidad animal del *homo hominis lupus* hobesiano², cuya fuerza ha dejado de ser controlada por el Estado. Ese Estado que, en su lucha hacia el hombre nuevo, había querido dejar atrás su condición animal, a través de un pacto social basado precisamente en la superación de la barbarie, entendida como retroceso evolutivo, y en su control total.

En este ensayo propongo indagar en los discursos y contra-discursos de la especie³ al interior de la sociedad cubana post-soviética. En la base de mis reflexiones está una noción de lo

ciudad —el licántropo— es pues, en su origen, la figura del que ha sido banido de la comunidad. La vida del banido —como la del hombre sagrado— no es un simple fragmento de naturaleza animal sin ninguna relación con el derecho y la ciudad; sino que es un umbral de indiferencia y de paso entre el animal y el hombre, la *physis* y el *nomos*, la exclusión y la inclusión, ni hombre ni bestia, que habita paradójicamente en ambos mundos sin pertenecer a ninguno de ellos”. Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2006, p. 137.

² Conviene recordar que el *homo hominis lupus*, figura acuñada por Thomas Hobbes en *De Cive* (1642), constituye la figura paradigmática de la ambigua marca del animal en la política: como falla y como amenaza. En *De Cive* (1642) y luego en *Leviatán* (1651), Hobbes propone una transición del hombre-bestia (*homo hominis lupus*) al hombre cercano a lo divino (*homo homini deus*). El hombre en la naturaleza se asemeja a un lobo, cuya animalidad disminuye al convertirse, a través de un pacto social, en ciudadano y entrar en el aparato del Estado, encarnado en el Leviatán, el monstruo marino que en los Salmos aparecía como todopoderoso e invencible. Por la influencia de esa gran bestia del Estado, aquel primer momento natural (el hombre como lobo del hombre) pasa a un segundo momento, donde lo animal es humanizado. La hominización total del lobo, el abandono de ese umbral donde cohabitan el animal y el hombre, es lo que hace entrar al hombre al pacto social. Sin embargo, esa metamorfosis no es estable; amenaza siempre con su reversibilidad. El devenir hombre del lobo —que es también la escisión y el control de lo animal— amenaza con la reversión, o sea, con la reconversión del hombre en lobo, en animal. Lo que hay de peligroso en ella es precisamente esa *potencialidad animal*, esa cercanía resultante de una exclusión-inclusiva en la que el hombre conserva (controlado y reprimido) un elemento animal.

³ Según Gabriel Giorgi el discurso de la especie conforma la base sobre la que se erige el orden social y los modos en que se construyen poderes y contrapoderes al interior de una comunidad. Este discurso es de orden sacrificial, pues la muerte del animal, siempre invisible e insignificante, es articulada como no-delito, e incluso, como derecho ‘natural’ de la especie humana, que paralelamente lo constituye, lo define y le da poder sobre la vida de los otros: “El discurso de la especie [...] remite precisamente a ese conjunto de estrategias por las cuales la especie humana aparece bajo el signo de una especificidad absoluta que se resuelve como jerarquía y superioridad sobre las otras especies; tal discurso no puede tener lugar sin una distinción fundante, axiomática, unívoca e incontestable entre lo humano y el resto de lo viviente”. Giorgi, Gabriel: «La vida impropia. Historias de mataderos», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 16 (diciembre 2011), p. 4.

animal, en sintonía con las tesis de Gabriel Giorgi, que lo entiende en tanto umbral desde el que leer la cultura y sus formas, también políticas, de pensar lo viviente⁴. Mi interés final es una lectura de *Las bestias*, de Ronaldo Menéndez (2006) y de los modos en que lo animal —en este caso, el puerco— viene a ser articulado en un vínculo de codependencia e interconexión con lo humano. Sugiero que, leída desde el trasfondo de los ‘discursos de la especie’ de la revolución, esta novela da fe no sólo de un reposicionamiento de lo animal al interior de la sociedad, de una contigüidad entre hombre y animal, sino que al mismo tiempo figura un futuro de animalización de la subjetividad humana (un devenir carne) y con ella la imposibilidad de fijar lo humano desde lo animal, la dificultad de controlar a los unos y los otros. La *patria puerca*, entonces, aparece como figuración de una nación por venir. Y esa nación animalizada está regida por una lógica depredatoria de violencia constante pero, paralelamente, es el territorio de la resistencia, en el que el cerdo nuclea una sociedad de sujetos incontrolados e incontrolables, hechos carne, pura materia.

ANIMAL NACIONAL

En el contexto de la nación cubana y su formación, la presencia de la figura animal ha tenido un papel primordial desde los primeros intentos de articular sus bases. La conexión entre raza y animalidad, base de buena parte del pensamiento colonial e imperialista tuvo su contraparte científica en el pensamiento positivista, higienista y lombrosiano del siglo XIX⁵. El discurso de la especie se mantiene intacto en las sociedades postcoloniales, que se afianzaron sobre el imaginario de la barbarie como un regreso a lo animal, acentuando la idea de civilización como superación de lo animal, como su exclusión y su subyugación. También el discurso antropocentrista de la Revolución siguió similares derroteros, dando continuación a una tradición de hominización, en la que el animal, el otro a superar, ocupa una posición de exterioridad —e inferioridad— con respecto al orden social. El discurso revolucionario de la especie

⁴ Giorgi, Gabriel: *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

⁵ Acerca del orden racial del siglo XIX y sus diferentes dispositivos discursivos, véase el detallado estudio de Aline Helg: *Our Rightful Share. The Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912*. Chapel Hill: UNCP, 1995.

se presenta así como garante de un aparato antropogénico⁶ según el cual el hombre queda ontológicamente constituido como derecho y poder absoluto sobre lo animal. Dicho discurso de la especie generaría un complejo sistema judicial, militar, económico y político encargado de futurizar la 'especie superior', el revolucionario. El hombre nuevo, ser creado y creador de la revolución, va a constituir el paradigma de lo humano, el escalón superior en la escala evolutiva, contrapuesto a esas hordas de ratones, monos, y sobre todo gusanos, que caracterizaban al capitalismo/imperialismo. Las fronteras de lo humano (del sujeto revolucionario) se presentaban así pobladas de bestias, salvajes, bárbaros y seres evolutivamente retrasados, frente a las que lo animal constituía una suerte de patio trasero de la revolución, punzante y a la vez amenazante.

La delimitación y su consiguiente ingeniería de control animal va a tomar un cariz especial en aquellos animales que sirven de base alimenticia para la nación (las vacas y los cerdos), pues es en ellos que la interdependencia entre humanos y animales pasa a un primer plano, al tiempo que se marcan, aunque fuese como deseo, una escisión espacial entre espacios de humanidad (que permiten la inclusión de animales domésticos) y espacios de animalidad (granjas industriales, mataderos, mercados, ferias de agricultura, etc.), fuera o en los bordes de la ciudad. El discurso de la especie es también un discurso del espacio. Particularmente reveladores resultan aquí los lugares que van ocupando la vaca y el cerdo en la cartografía biopolítica de la revolución. Allí donde la vaca parecería una suerte de doble, protegido y 'futurizado', del hombre nuevo, el cerdo se convertirá en su contracara oscura, maloliente e incómoda. Iván de la Nuez, en uno de sus estudios sobre el devenir de las políticas revolucionarias, llama incluso la atención sobre la simultaneidad del proyecto del hombre nuevo y de las investigaciones genéticas en las razas bovinas:

No es por gusto que se experimente allí, desde muy temprano, con la genética y con el Hombre Nuevo. Eso sí, sin mezclar jamás ambos conceptos. Los vacunos y los humanos serán de nuevo tipo, pero los

⁶ Utilizo el término según la definición de Agamben para quien la antropogénesis marca el advenimiento de lo humano sobre lo animal: "[l]a antropogénesis es aquello que resulta de la cesura y la articulación entre lo humano y lo animal. Esta cesura se da ante todo en el interior del hombre [...] La ontología o filosofía primera no es una inocua disciplina académica, sino la operación en todo sentido fundamental en la que se lleva a cabo la antropogénesis, el devenir humano de lo viviente". Agamben, Giorgio: *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006a, p. 145.

primeros se deberán al laboratorio de la genética, los segundos al de la cultura. Fidel Castro y Voisin, su genetista particular, crearán nuevas especies de vacunos —F1, F2, F3, así se llamaron—, en la misma medida en que Fidel Castro y Che Guevara crearán una nueva especie de ser humano: el Hombre Nuevo.⁷

Baste recordar a la célebre Ubre Blanca, cruce de las razas Cebú y Holstein, recurrente en la prensa y la televisión cubana en los años ochenta. La vaca en cuestión, resultado de las políticas genéticas a las que hacía alusión *De la Nuez*, había logrado producir más de 100 litros de leche al día, convirtiéndose en una especie de tropo ideal de la animalidad, en una suerte de metáfora de la productividad y del avance de la revolución socialista. La vaca nueva, que las cámaras televisivas traían reiteradamente a los hogares, acompañada del máximo líder Fidel Castro, parecía anunciar la llegada inminente del hombre nuevo; fungía como su anticipación.

En cambio, el cerdo seguía siendo el puerco (según la denominación nacional): ese que lleva consigo el estigma de lo sucio y de lo abyecto —se alimenta de desperdicios y vive en cochiqueras—, la vinculación a un apetito sexual irrefrenable, a un vivir exigiendo. De esta suerte, el cerdo hace emerger todo aquello que la revolución, en su frustrada avanzada, había querido dejar atrás. Al mismo tiempo, el cerdo constituía el ingrediente principal de muchos de los platos típicos de la gastronomía nacional, y uno de los alimentos preferidos por los cubanos. Su crianza, conviene agregar, remite además a un espacio rural que había sufrido una suerte de invisibilización a partir de su disciplinada transformación al modelo de cooperativas (ahora inoperantes), en las primeras décadas revolucionarias. Al alimentarse de cualquier cosa, el cerdo constituye una máquina de reciclaje (enriquecedor) de las sobras de la insuficiente comida hogareña; al ingerir desperdicios para transformarlos en el alimento más escaso, constituye un recordatorio de la disfuncionalidad estatal de garantizar la alimentación de sus ciudadanos. Allí donde el Estado sólo lograba congelar(se en) un ciclo cerrado de precariedad y ausencia (de carne), el cerdo se presenta como su contraparte, que lo salva y a la vez, lo acusa. El cerdo, y no la vaca, emerge así como animal nacional, ese que chilla y crece en el traspatio de la nación. Su lugar en la cultura cubana ha sido más movedizo, su carga simbólica más ambigua. Pero

⁷ De la Nuez, Iván: *Fantasia Roja: los intelectuales de izquierda y la revolución cubana*. Barcelona: Debate, 2006, p. 21.

su presencia siempre traía de vuelta ese otro, incómodo pero imprescindible, de la cultura cubana. A partir de la década de los noventa la vaca desaparece paralelamente del campo cubano, de la mesa familiar y del imaginario revolucionario. Queda sin embargo el cerdo, la contracara sucia y chillona del hombre nuevo.

CAMBIOS DE LUGAR DEL ANIMAL

Ya se ha dicho que, a partir de los años setenta, se da un cambio de lugar de lo animal en las gramáticas de la cultura. Lo animal, antes alteridad irreconciliable con lo civilizado, situado al otro lado de la ciudad y sus territorios, empieza a desplazarse e irrumpe, en una contigüidad antes desconocida, al interior de los hogares, en el centro de las ciudades, en los espacios de la política y de lo político⁸.

Si seguimos los movimientos del cerdo en la sociedad cubana, constataremos que este desplazamiento se da con una fuerza inusitada a partir de la década de los noventa, en consonancia con la precarización general a raíz de la caída del bloque socialista y con el agotamiento del aparato biopolítico puesto en marcha desde los setenta con miras a asegurar el nacimiento del hombre nuevo. Éste, como se sabe, debía ser pura conciencia social; sería “el mejor, el más cabal, el más completo de los seres humanos”. Pero el nuevo lugar del animal, cuya cercanía veíamos constatada en la canción de Gente de zona, iba a dar cuenta de políticas abortadas, del fracaso de un sinnúmero de proyectos de formación y control de lo humano en tanto revolucionario. El animal —y en este caso, el cerdo— devendría también figura —figuración— de la resistencia, cuerpo indisciplinado en su abyección y en su violencia.

Esa cercanía de lo animal (y particularmente, del cerdo) sólo puede ser entendida como hiato a una cultura de la escisión frente a lo animal, que ha regido en el discurso revolucionario de la especie y en las políticas oficiales desde el triunfo de la revolución. Dos discursos (1971 y 2003), de los respectivos presidentes Fidel y Raúl Castro, ponen en evidencia esa deseada —y a la vez difícil— exterioridad de lo animal. El primero, a co-

⁸ Gabriel Giorgi lee esa emergencia de lo animal en la relevancia de los cuerpos en la cultura contemporánea: “[a]llí donde se interrogue el cuerpo, sus deseos, sus enfermedades, sus pasiones y sus afectos, allí donde el cuerpo se vuelva un protagonista y un motor de las investigaciones estéticas a la vez que horizonte de apuestas políticas, despuntará la animalidad que ya no podría ser separada con precisión de la vida humana”. Giorgi (2014), *op. cit.*, p. 11.

mienzos de la segunda década de la revolución, corresponde a una etapa de consolidación de la sociedad socialista, en la que el foco de atención va estar puesto en los conflictos internos, entendidos ahora como rezagos de sistema a superar. El otro, en la segunda década del nuevo milenio, corresponde a la segunda fase del Periodo especial, momento en que empiezan a perfilarse una serie de cambios (de 'actualizaciones') que irán reconduciendo al país —en términos económicos, pero no necesariamente políticos— hacia una economía de mercado, en la que el disciplinamiento tendría un nuevo fin: la productividad del hombre y su inserción en el sistema capitalista de producción.

El largo discurso de Fidel Castro de 1971, pronunciado en una de las concentraciones con motivo de las conmemoraciones del XVIII Aniversario del ataque al Cuartel Moncada, gira en torno a la presencia del imperialismo y sus ataques a la sociedad cubana. En este marco, el entonces Comandante en Jefe vuelve a hacer un alarde de memoria y conocimiento, desgranando estadísticas, cifras, datos copiosos de todas las esferas de la sociedad cubana para detenerse en algunos puntos que, como indeseadas herencias del pasado capitalista, estorban en el camino a seguir por la sociedad en ciernes y han de ser, por tanto, superadas. Uno de esos 'impedimentos' es la epidemia de fiebre porcina africana que causó graves descensos de producción de carne por esos años. Entre las razones que el Presidente arguye para explicar la persistencia de la epidemia y que el aparato biopolítico debe corregir, está el hecho de que los cubanos criaran cerdos al interior de sus casas. Esa proximidad es la que debe ser eliminada para restituir al animal a su lugar, fuera de los hogares, fuera de los espacios no controlables por el Estado: "Debemos ser consecuentes. Debemos ser más exigentes. No es justo, no es correcto permitir ni tolerar que se críe un cerdo en una bañera en la Ciudad de La Habana"⁹. El Estado gobierna sobre lo que considera como revolucionario —la única forma de lo humano que es reconocida como tal y no sometida a correcciones o disciplinamientos— y, en este mismo gesto, dirige las relaciones de lo humano con el cerdo, en tanto separación y distanciamiento. Evidentemente, las palabras de Fidel denotan un rechazo abierto a las formas de comunidad del hombre y el cer-

⁹ Castro Ruz, Fidel: «Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la Concentración efectuada en la Plaza de La Revolución "José Martí", para conmemorar el XVIII Aniversario del Ataque al Cuartel Moncada, el 26 de julio de 1971», <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1964/esp/f280964e.html> (consultado 17-IV-2016).

do, pero al mismo tiempo, *ex negativo*, son un llamado de atención a la fuerza del animal.

Cuarenta años después, el otro Castro, el hermano menor, vuelve al lugar del cerdo en la sociedad cubana durante un discurso ofrecido ante la Asamblea Nacional del Poder Popular, el 7 de junio de 2013. Esta vez no se trata ya, como en el discurso de 1971, de enumerar las desviaciones originarias más allá de las fronteras nacionales (en los predios del Imperio), sino al interior de éstas. Lo que Raúl Castro acusa es la pérdida de valores, la perversión general y la desaparición de una sociedad civil que debería estar autorregulada a través de la moral socialista y los buenos modales. La meta que el Presidente establece ahora como crucial es superar “los retrocesos contraproducentes” al restablecer “un clima permanente de ORDEN; DISCIPLINA Y EXIGENCIA en la sociedad cubana”¹⁰. Para ello el presidente cubano enumera primero los desvíos sociales y propone luego estrategias e instancias que, mancomunadas, deben conducir a la corrección. Las formas de desvío son múltiples, desde el robo al Estado hasta la ausencia de caballerosidad a ancianos, embarazadas, mujeres con niños y discapacitados físicos. El compendio es en verdad un poco disparatado y parece abarcar todas las esferas posibles de la sociedad:

Se ha afectado la percepción respecto al deber ciudadano ante lo mal hecho y se tolera como algo natural botar desechos en la vía; hacer necesidades fisiológicas en calles y parques; marcar y afear paredes de edificios o áreas urbanas; ingerir bebidas alcohólicas en lugares públicos inapropiados y conducir vehículos en estado de embriaguez; el irrespeto al derecho de los vecinos no se enfrenta, florece la música alta que perjudica el descanso de las personas; *prolifera impunemente la cría de cerdos en medio de las ciudades con el consiguiente riesgo a la salud del pueblo*, se convive con el maltrato y la destrucción de parques, monumentos, árboles, jardines y áreas verdes; se vandaliza la telefonía pública, el tendido eléctrico y telefónico, alcantarillas y otros elementos de

¹⁰ Castro Ruz, Raúl: «Intervención del General de Ejército Raúl Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en la Primera Sesión Ordinaria de la VIII Legislatura de la Asamblea Nacional del Poder Popular, en el Palacio de Convenciones, el 7 de julio de 2013», <http://www.cuba.cu/gobierno/raul/discursos/2013/esp/r070713e.html> (consultado 17-IV-2016, las mayúsculas son de la transcripción oficial).

los acueductos, las señales del tránsito y las defensas metálicas de las carreteras.¹¹

Aquí la cría de cerdos al interior de las casas forma parte de una serie de transgresiones relacionadas con la infracción de los códigos de civilidad y es por tanto presentada como totalmente desvinculada del aparato biopolítico que la gestiona. Tampoco aflora el hecho de que dicha crianza había sido propagada por el propio gobierno. Recuérdese, por ejemplo, el manual *Con nuestros propios esfuerzos. Algunas experiencias para enfrentar el periodo especial en tiempo de paz*, editado y distribuido por la Editorial Verde Olivo, la plataforma oficial de las Fuerzas Armadas de Cuba¹² y en el que se daban una serie de consejos y recetas destinadas, entre otras cosas, a la cría de animales en espacios privados dentro de la ciudad. El folleto intenta presentar la cría doméstica no como una industria informal y transgresora, que se separa de la industria organizada, progresista y controlada bajo el control ilustrado-revolucionario-científico, sin asumirla como lo que fue: una proliferación a destajo, artesanal, primitiva e incontrolada de carne, que hacía regresar al hombre nuevo a la caza y a las cuevas. Tampoco se reconoce el hecho de que dicha crianza, ahora rechazada, había contribuido a palear la hambruna general de la fase más dura del Periodo Especial, a la que el propio gobierno había contribuido. El cerdo, otrora desplazado al interior de la ciudad, incluso a sus lugares más íntimos —los baños— y convertido en animal doméstico —pero no domesticado— debía ahora ser sacrificado, devuelto a la granja y al matadero, para la gran fiesta de la Revolución reactualizada. Pero también aquí, como en el discurso del anterior Presidente, la queja de Raúl Castro demuestra que este nuevo desplazamiento no llega a completarse, y que el cerdo sigue en un espacio de contigüidad con aquellos seres humanos que emergen en el discurso oficial como figuras de la indisciplina. El discurso revolucionario de la especie está atravesado por una ambigüedad: por un lado el animal aparece como eslabón inferior,

¹¹ *Ibid.*

¹² El folleto fue impreso por encargo de las Fuerzas Armadas y distribuido a nivel masivo. En una nota editorial se hace énfasis en el carácter político de dicho proyecto: “Los organismos del estado; las organizaciones políticas y de masas, las provincias y municipios, todo el pueblo de Cuba combaten bajo la dirección del Partido; buscan y aplican soluciones y desarrollan iniciativas para resistir y convertir el periodo especial en un símbolo y una bandera para los pueblos del mundo”. VV. AA.: *Con nuestros propios esfuerzos. Algunas experiencias para enfrentar el Periodo especial en tiempo de paz*. La Habana: Editorial Verde Olivo, 1992, p. 9.

figura de la sujeción y del sacrificio, por el otro, ese animal es la cifra de una alteración, de una insuficiencia política. Ahí están, como infracciones al código civil revolucionario, como colectividades alrededor de un *zoé*¹³, esas comunidades indisciplinadas, formada por seres al margen de la ley, fuera del pacto social y sus reglamentaciones de comportamiento y disciplina. Ellas constituyen, siguiendo a Braidotti, una “fuerza transversal que corta y vuelve a zurcir especies, dominios y categorías precedentemente separadas”¹⁴.

LOS NOVÍSIMOS (NOVICIOS) Y EL ESTABLO

Es precisamente en ese hiato entre la primera y la segunda alocución antes aludidas, en ese Periodo especial que el primer discurso no otea en el horizonte y el segundo intenta dar por clausurado, devolviendo al cerdo a su lugar exterior, donde se sitúa la novela *Las bestias* de Ronaldo Menéndez. Su autor pertenecía —al menos en sus principios— a lo que se ha dado a conocer como la Generación de los Novísimos, cuyas obras afloran precisamente a lo largo de la década de los noventa, época en la que, como veíamos antes, se recrudece la crisis general haciendo visible la incapacidad del Estado para controlar, pero también para proteger, a sus ciudadanos. Los textos de estos jóvenes “inconformes, agresivos en algunos aspectos, y bastante iconoclastas”¹⁵ giran en torno a figuras marginales —el friki, el rockero, el drogadicto, los balseros o las prostitutas— y dan cuenta de la existencia y la presencia de un sujeto liminal —bajo el control del Estado, pero sin su protección—, fuera del contrato social, convertido en vida excesiva (en *zoé*), abandonada y abandonable.

Uno de los grupúsculos en los que se formó esta generación fue El Establo, entre cuyos fundadores se encuentra Ronaldo Menéndez y al que pertenecieron también Ena Lucía Portela, Verónica Pérez Kónina, Karla Suárez, Sergio Cevedo, además

¹³ Agamben estudia por un lado, en *Homo sacer*, la figura del mismo nombre, a quien se le puede sacrificar impunemente, y, por otro, en *Lo abierto*, la cuestión del animal. En el primero de los estudios se llama la atención sobre una línea distintiva entre vidas asegurables (*bios*) y vidas sacrificables o vidas a abandonar (*zoé*), mientras que en el segundo, la vida abandonada, el *zoé* o *nuda vita*, enlazaba a humanos y animales en una suerte de residuo que puede ser expulsado, vejado, violentado.

¹⁴ Braidotti, Rosi: «Postantropocentrismo: la vida más allá de la especie», en: *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2015, pp. 71-125.

¹⁵ Plaza, Caridad: «Diálogo de la lengua. Mano a mano entre los novelistas Senel Paz y Ronaldo Menéndez sobre Cuba», e*Quórum. Revista de pensamiento iberoamericano*, 22 (2008), pp. 109-121.

de Ena Lucía Portela y José Miguel Sánchez (Yoss), algunos de los autores cubanos más reconocidos hoy en día. Como he comentado en otro ensayo¹⁶, resulta significativo el hecho de que todos estos autores insistieran en articular sus retratos de la realidad cubana a partir de figuras liminares al sistema normado y normativo del Estado, situándolas en las antípodas del hombre nuevo y presentándolas, al mismo tiempo, como impugnación de todo el correspondiente aparato biopolítico y su proyecto de ingeniería social.

El nombre del grupo (1987-1990) tiene su origen en la novela *Itzan-na*, del guatemalteco Arturo Arias, ganadora del Premio Casa de las Américas en 1981. El Establo de la Cuba literaria de finales de los ochenta tomaría del de la ficción guatemalteca la irrupción repentina de una juventud enajenada, que busca un lugar y un sentido en un mundo desacralizado¹⁷. Tomaría también la preferencia por personajes situados en el umbral de un Estado que no los representa, no los 'futuriza', entregándolos al abandono. Sin embargo, allí donde los jóvenes mayas optaban por un retorno a la naturaleza, refugio frente al desamparo oficial y a la violencia urbana, llevando adelante un largo peregrinaje a Cozumel, los jóvenes cubanos insistían en esa violencia, explorando las potencialidades de lo más sórdido y cruento de la urdimbre urbana, invirtiendo los signos del desamparo en potencialidades múltiples. Este retorno a lo natural deviene así, en la novela guatemalteca, garantía de una humanidad perdida bajo el influjo del capitalismo desenfrenado que lo deglute todo. El grupo cubano, por el contrario, recurre a lo natural —y de ahí a lo animal, lo bárbaro, lo instintivo— como elemento disruptivo frente al proyecto civilizatorio y disciplinario de la revolución¹⁸.

¹⁶ Cfr. López-Labourdette, Adriana: «El sueño de la razón produce monstruos. Cuerpos extra/ordinarios y aparato biopolítico en “La sombra del caminante” (Ena Lucía Portela, 2001)», *Mitologías hoy*, 12 (2015), pp. 31-50.

¹⁷ Véase Sánchez, José Miguel-Yoss: «Ellos, los de entonces», *EforyAtocha.com*, 2013, <<http://www.eforyatocha.com/2013/03/25/ellos-los-de-entonces-por-jose-miguel-sanchez-yoss/>> (consultado 14-IV-2016).

¹⁸ En este sentido cabría pensar en cierta continuidad entre la voluntad cuestionadora de El Establo y las conocidas palabras de Guillermo Cabrera Infante en relación con su función de director de la revista *Lunes*. En aquella ocasión, comenta el autor cubano, se había visto obligado a seguir una política de purgamiento entre la intelectualidad cubana. A este proceso de selección entre sujetos futurizables y sujetos eliminables —al menos en términos intelectuales— Cabrera Infante lo denomina “limpiar *los establos* del auge literario cubano”. Cabrera Infante, Guillermo: *Mea Cuba*. Madrid: Alfaguara, 1992, p. 93, las cursivas son mías.

El establo, ese espacio separado de la casa rural pero junto a ella, recinto cerrado en el que se cría el animal, —fundamentalmente aquel destinado a generar alimentos— que a su vez es atendido por el hombre, marca en sí mismo un umbral, en el que los jóvenes autores pretendían ubicarse, en contigüidad con lo animal. El hecho de que su posicionamiento fuese a la vez literario —de ruptura frente a las generaciones anteriores— y político —de cuestionamiento profundo de la realidad política de la isla— invita a leer sus textos tanto hacia fuera, hacia la realidad cifrada en los textos, como hacia adentro, hacia su arquitectura narrativa y discursiva, hacia los modos de esa ‘cifra’ de la realidad.

LAS BESTIAS

La cuestión de lo animal, y más particularmente la cuestión porcina, parece haberse convertido en un tropo central en la producción literaria de Ronaldo Menéndez. En esta línea se encuentran el cuento «Carne» (en *De modo que esto es la muerte*, 2002), y la novela *Río Quibú* (2008), segunda entrega de la trilogía que *Las bestias* inaugura. La *nouvelle*, publicada fuera de Cuba en el 2006, narra los últimos días de Claudio Cañizares, profesor de literatura inmerso en su trabajo de doctorado en torno a la oscuridad simbólica, indagando sobre “aquellos valores metafísicos o de otra índole que el hombre había relacionado con la oscuridad desde el tiempo inmemorial”¹⁹. Hombre gris y “blando”, de “cuerpo rosablanca”, acosado por unas fiebres, Claudio descubre por azar un complot en contra suya y se lanza a la tarea de detenerlo, comprando para ello una pistola (al “autor” de la historia). Luego de matar a uno de los asesinos (Jack), Claudio lleva a su casa al otro (Bill) y lo encierra en el baño junto con el cerdo que cría en su bañera. Bill termina devorado por el cerdo y este a su vez es devorado por Claudio, que acaba muerto, “engordado” y putrefacto en una esquina sombría de su propio hogar. Esos tres cuerpos abandonados y desamparados, ese terno del *zoé* va derivando hacia una suerte de exceso o residuo social al interior de la casa. Ésta deviene así zona de lo común en la que se ponen en juego diversas modalidades de interacción y participación (todas mortíferas).

A primera vista se trata de un texto que, por la obsesión por los detalles, por las remisiones constantes a una realidad —la realidad cubana—, por la cronología y causalidad de la historia

¹⁹ Menéndez, Ronaldo: *Las bestias*. Madrid: Lengua de trapo, 2006, p. 30.

contada, podría ser catalogada de realista. En él prima un narrador omnisciente que, pudiendo penetrar hasta la conciencia —incluso, la animal— controla la información y legitima el lugar —el lenguaje— desde el que habla. Esta aparente condición realista está en la base de las más importantes lecturas críticas de la novela, que leen desde el texto la sociedad cubana de los noventa (Bloch, Maeseneer, López). Sin embargo, y esto me parece crucial para entender los modos en que lo animal transforma la lógica de representación, en rigor, a medida que avanza la historia, el relato se va desfondando, va perdiendo su capacidad de producir significado. Notemos que el terno Claudio-el cerdo-Bill viene a ser completado y su historia clausurada, por la incursión (y por el Epílogo) del “Gordo-escritor-traficante de armas y otros objetos (yo)”²⁰, cuya presencia se devela o se esconde, alternativamente, tras un narrador omnisciente o un narrador en primera persona. En una serie de juegos metalingüísticos no exentos de agudas intertextualidades, ese último eslabón de la cadena alimenticia y primero de la cadena narrativa, interrumpe la diégesis —y con ello, el pacto de ficción— y se presenta como perspicaz autor del relato, como previsor del desenlace, como perito que entra al lugar del crimen —la casa de Claudio— después de que los componentes del terno acabaran engulléndose unos a otros y, finalmente, se presenta como responsable de la inserción en el relato de dos documentos particulares: el diario de Claudio y una parte de su tesis de doctorado, que poco tiene de investigación académica y mucho de confesión. De esta suerte vemos aparecer constantes cambios de narrador y focalización, recurrentes autorreferencialidades que difuminan el lugar de enunciación y sus respectivas instancias, diversas textualidades. La diégesis, ese lugar —recordemos a Genette— donde ocurren los hechos y se produce el significado ocupa sólo dos tercios del libro, e incluye únicamente el relato desde el descubrimiento, por parte de Claudio, del complot hasta la entrada de Bill al espacio del cerdo (el baño). Termina por tanto en el momento mismo en que aparece una continuidad de lo viviente, en el punto en que se conforma el terno hombre-animal al interior de la casa y en que, inmersos todos en una larga cadena alimenticia, se suspende definitivamente el pacto social. Todo lo que pasa después —la lucha de Bill contra el cerdo, la lucha del Bill (ya ‘porcinificado’) contra Claudio, la lucha del cerdo contra Claudio y el banquete final— es relatado desde la subjetividad progresivamente animalizada del propio

²⁰ *Ibid.*, p. 39.

Claudio, a través del diario. Como si dejar entrar al animal hasta permitirle gobernar sobre la subjetividad humana sólo pudiese ser abordado desde una textualidad (el diario) circunscrita en lo real pero sólo desde y hacia la intimidad, desde un esquema genérico que, como sabemos, no tiene voluntad comunicativa, es fragmentario, incoherente, descriptivo y documental. De esta suerte el texto crea una zona textual fronteriza, una zona común y difuminada de especies y textualidades que fortalece la presencia del *zoé* y su subjetividad. El cerdo no es sólo el centro de la narración, sino que es, a su vez, la figura sobre la que gira una historia cifrada también sobre los modos en que el animal incide en los lenguajes y recursos literarios, reorientando parcialmente la historia hacia la interrogante de la figurabilidad de lo animal, sus usos y abusos desde la perspectiva humana.

UNIVERSOS ANIMALIZADOS

Detengámonos por un momento en el arco narrativo que conforma la diégesis de «La trama». Éste cierra, como apuntábamos antes, en el momento en que se establece un nuevo régimen de sociabilidad en el universo compartido por el cerdo, Bill y Claudio, al interior de la casa del profesor de literatura. Notemos que hasta ese punto la historia incluye dos constelaciones espaciales particulares en las que se da el encuentro del hombre con el animal: una reserva natural en Brasil y la casa de Claudio. En la primera, un animal de la región ataca y muerde a Claudio, dejándole en herencia, además de un recuerdo humillante de su única estancia en el extranjero,

una infección que se fue traduciendo primero en fiebres inofensivas, en el enrojecimiento del hombro derecho, en el agarrotamiento de ambas piernas, hasta que la fiebre comenzó a adquirir niveles de caldera de vapor.²¹

Esta secuencia se introduce en el texto a través de una analepsis al principio del relato, durante el corto capítulo 2. El capítulo 3 marca, desde su primera línea, una ruptura espacio-temporal con el capítulo anterior, resaltada por la irrupción del cerdo a través de sus chillidos. El tiempo de la remembranza del otro animal —el coatí— se rompe entonces con la entrada de uno nuevo —el cerdo— que será el centro de toda la narración

²¹ *Ibid.*, p. 16.

posterior: “De sus cavilaciones lo sacó el grito de guerra del puerco”²².

Vale la pena, creo, pensar esta irrupción del cerdo en el relato desde la otra animalidad que se presenta primero. La agresividad del coatí, que parecía originarse en la intromisión del humano en su territorio natural, apunta a un espacio animal clausurado —en tanto hábitat— para el hombre, a un distanciamiento, a una exterioridad de aquél con respecto a éste. La segunda animalidad —el cerdo— es el resultado de un movimiento inverso: el animal entra al espacio doméstico, sin que por ello sea domesticado, creando así un espacio común, cuyo orden estará marcado primero por la superioridad del hombre, pero que será trastocado luego, poniendo en juego otros poderes, otras potencialidades. Igualmente, considero pertinente leer la presencia del cerdo y sus efectos desde el universo animalizado que presenta esta novela, ‘poblada’ de animales. En sus páginas se dan encuentro un mosquito chupasangre, un rinoceronte macho, un bípedo implume, una mariposa, un tiranosaurio rex, un lobo disfrazado de oveja, un lince humano, un mandril joven, hormigas, abejas sin reina, fieras, gorilas y osos. Todos ellos —hay más— funcionan como caracterizaciones de los humanos, que, según esta especie de bestiario invertido, quedan divididos en pasivos y activos, depredadores y depredados, fuertes y débiles, indomesticables y domesticados, machos y hembras. Lo animal constituye, entonces, el recurso primero para la construcción literaria de sujetos y subjetividades humanas. Constituye el baremo por el que se mide y se organiza el universo de la ficción; de él salen y a él regresan todas las normas de convivencia, los regímenes de sociabilidad, las relaciones entre cuerpos. Son —¿están?— en función de la narración, son capitalizados por ella. De esta suerte, el animal sirve de soporte a la subjetividad humana, diluyéndose en ella, desapareciendo.

Las bestias erige una poética contaminada, en la que reina la continuidad de las especies. Una de las escenas que mejor la ilustra es la que relata, en una especie de *mise en abyme* de la construcción narrativa de la novela misma, el modo en que Bill comunica a la esposa de Jack, su compañero asesinado por Claudio, que éste ha muerto:

Se sentó en el sofá de la sala y durante diez minutos le contó a la esposa de Jack una historia donde un amigo viaja y su compañero se ve

²² *Ibid.*, p. 17.

ante la aborrecible misión de telefonarle y darle la noticia de la muerte de un gato. Pero este sutil amigo no lo había hecho de golpe, sino que decidió preparar antes al doliente y empezó diciendo: 1) tu gato se ha caído del tejado, 2) se hizo muchas fracturas, 3) hubo que intervenirle quirúrgicamente, 4) la operación fue un éxito, pero al final tuvo una reacción a la anestesia, 5) murió como si durmiera. Contó esta historia Bill, y luego miró fijamente a la señora desconcertada y le dijo: 1) Jack se ha caído del tejado.²³

Este fragmento es también un ejemplo del humor que caracteriza a toda la novela. La violencia y la crueldad que atraviesan la historia explota por todas partes en secuencias hilarantes y absurdas, que en su perfecto engranaje narrativo y en su realismo desbordado por momentos recuerdan escenas de *De donde son los cantantes*, de Severo Sarduy o de *La guaracha del Macho Camacho*, de Luis Rafael Sánchez²⁴.

Pero volviendo a los universos compartidos, comprobamos la articulación de zonas comunes de lo viviente al interior del texto mismo. Éste, podría pensarse, evoca así una animalización de todos, que —dado el trasfondo político del texto— sugiere que la crisis ha dado lugar a una nación puerca, que en la fractura política está la causa de una deshumanización. La máquina biopolítica del hombre nuevo habría dado lugar, a fin de cuentas, a un sujeto animalizado, a una ciudadanía animalizada. Las resonancias de un biopoder sobre el animal, que, como anotaba antes, había promovido la crianza de cerdos al interior de las casas, suspendiendo por un momento —el largo ‘momento’ del Periodo especial— el régimen de separación entre corral y casa, avala esta interpretación. También la apoyan las referencias continuas a una realidad extratextual, a una ciudad abandonada y en sombras, caracterizada por las carencias, las precariedades y el hambre.

En esa ciudad hecha jungla, la sobrevivencia depende de la capacidad depredadora de sus habitantes. Ni siquiera los animales domésticos, otrora protegidos al interior del universo humano (la sala, la casa, la ciudad), están a salvo. Así los gatos, por ejemplo, son cazados (“pesca de alturas”²⁵) en las sofocantes noches de la ciudad, y “una vez estofado y servido, el felino

²³ *Ibid.*, p. 57.

²⁴ Conviene anotar que los entrecruzamientos de *Las bestias* se dan igualmente con el cine. Se han señalado, por ejemplo, las analogías con el cine de Quentin Tarantino, en el que priman la violencia, la fuerza del lenguaje y el absurdo.

²⁵ *Ibid.*, p. 44.

dejaba de ostentar su condición ontológica para convertirse en ‘conejo de alturas’²⁶. También los animales del zoológicos, cuyo emplazamiento debería convertirlos en vidas a admirar, protegidos de ser devorados, son objetos de la cacería urbana.

La novela pone en escena una suspensión del orden ‘natural’ de las especies, una reorganización de sus espacios, sus poderes, sus derechos. En ese ‘corrimento’ que da pie a la emergencia de una zona común de continuidad de lo viviente, el humano desaparece como especie protegida y todopoderosa. Contrario a la tradición literaria que genera una asimilación de formas de lo viviente, humanizando al animal, aquí se trata de un proceso contrario, en el que el hombre es convertido en una especie más, trazando un horizonte diferente de tensiones y poderes.

Pese a que dicha redistribución aparece asociada al amplio abanico de especies animales, el cerdo va a ser la figura sobre la que se cataliza la caída del discurso revolucionario de la especie y a partir del cual tiene lugar la indeterminación humano-animal²⁷. Pero es, sobre todo, a partir de los personajes principales y de las relaciones que se van desarrollando entre ellos, donde vemos emerger, al interior de la casa del profesor, un *régimen porcino* que parecería proyectarse, por analogía o por contagio, hasta tocar todos los confines de la ciudad. La presencia del puerco organizará los giros sucesivos de la trama, en la que podemos distinguir cuatro tipos de contigüidades humano-animal: entre Claudio y el cerdo, entre el cerdo y Bill (y la resultante ‘porcinificación’ de éste), entre Bill y Claudio, y —finalmente— entre el cerdo y Claudio. En cada una de ellas se establecen poderes y fuerzas, basadas todas en una especie de continua cadena alimenticia en la que el eje organizador es precisamente quién mata a quién, quién se come a quién.

DEVENIR ANIMAL, DEVENIR CARNE

La entrada del cerdo es justificada dentro de la novela por una cercanía —“Era increíble cómo los cerdos se parecían a los

²⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁷ De hecho, la novela misma cifra los reordenamientos de formas de lo viviente como antesalas de un cambio más profundo y de mayor alcance, que irrumpe con la crianza de los cerdos en las casas: “Estas derivaciones constituyen los anales históricos que prepararon el terreno a la cría de cerdos, cuyo antecedente más inmediato Claudio podía ubicar unos meses antes, cuando el Gobierno, ante la incapacidad de seguir ofertando pollos en las carnicerías, comenzó a vender cajas de huevos con instrucciones para improvisar incubadoras” (*ibid.*, p. 45).

hombres”²⁸, sin embargo el texto articula un proceso que va de lo humano a lo animal, un devenir animal que pone en juego, en primera instancia, las lógicas en torno a los modos de matar y/o dejar morir, las formas de *dar (la) muerte*, marcando esa diferencia entre hacer vivir y ‘rechazar hacia la muerte’ que la biopolítica sitúa en su propia base²⁹. Desde el principio la novela inscribe en el centro la cuestión de la muerte así como un estado de cosas en el que, debido a la cercanía entre animal y humano— se ha llegado a suspender la diferencia entre matar a un hombre —la prohibición de matar al prójimo— y matar a un animal —la normalidad de matar al *otro* de lo humano. La novela empieza precisamente con “¿Iban a matarlo?”³⁰. El orden sacrificial no corresponde sólo al animal, sino también al hombre. El punto de arranque de todo el relato es la muerte, una muerte, la del protagonista, que cortaría de tajo su continuación como especie; una muerte planificada y ejecutada por otros, que lo substraería de ese ciclo natural de vida que lo diferencia del cerdo, cuyo futuro es siempre ser sacrificado. He aquí, en el mismo comienzo del relato, el primero de los muchos puntos de convergencia entre el cerdo y el hombre.

El capítulo 2, por su parte, introduce la historia de otro animal, el coatí, cuya mordedura iría a debilitar la salud del protagonista. Este animalillo, como anotábamos antes, aparece aquí como figura vinculada a la comida y a la violencia. En el primero de los muchos encuentros delirantes entre hombre y animales, el coatí, aquí presentado como extremadamente goloso, cuyos instintos devoradores pueden convertirse sorpresivamente en abierto ataque, se deja acariciar por Claudio quien, enfrascado en dejar constancia de ese encuentro disciplinado entre las especies, no percibe cómo

la más alevosa de las bestias [está] sobre la grupa del hombre, borrando todo vestigio de armonía con el cosmos mediante el acto predecible de clavarle dos de sus colmillos con entusiasmo de comensal famélico.³¹

²⁸ *Ibid.*, p. 45.

²⁹ Recuérdese la ya clásica fórmula de Foucault según la cual “[p]odría decirse que el viejo derecho de hacer morir o dejar vivir fue reemplazado por el poder de hacer vivir o de rechazar hacia la muerte”, que ha sido utilizado como clave para entender el concepto de biopolítica. (Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1996. p. 168).

³⁰ Menéndez (2006), *op. cit.*, p. 11.

³¹ *Ibid.*, p. 15.

El encuentro con el coatí no sólo es relevante porque cifra un primer espacio de lo animal, de naturaleza versus sociedad, sino también porque este pasaje pone en marcha una lógica alimenticia-depredatoria, antesala a o más bien presagio de lo que vendrá después: la devoración de todos al interior de la casa. La casa, ese espacio que el discurso oficial quería librar de la presencia del animal, reafirmando su control sobre lo doméstico, es por tanto el espacio central de todo el texto. De hecho, sólo algunas pocas acciones tienen lugar fuera de ésta. La casa constituye la zona neurálgica de lo común, escenario de la lucha encarnizada —nunca más pertinente este adjetivo— por la sobrevivencia. Claudio, cuya vida está amenazada por Bill, lo encierra junto al cerdo, “esa máquina que lo devora todo menos su propio cuerpo”³², con la esperanza de que en esa contienda alimenticia se asegure la continuación de su propia vida. Ello supone aplicar al recluso el orden de vida animal: alimentación a base de restos de comida humana, combates cuerpo a cuerpo entre animales, suciedad del lugar en que viven y donde los excrementos se mezclan con la comida: “Quiero que el degenerado experimente durante largas horas el horror de no ser para el otro siquiera un contrincante, sino simplemente comida”³³. La supuesta justificación de todo este proceso de animalización del otro —salvar su vida— se desvanece por completo, primero, cuando Claudio deja de interrogar a Bill buscando las razones para el asesinato, y luego, cuando Claudio decide aplicar al cautivo la “nueva técnica” que ya había aplicado al cerdo: cortar las cuerdas vocales y callar para siempre al animal. “Lo llevé [al veterinario] al baño y abriendo la puerta le dije aquí tienes a *mi otro puerco*, José, no te preocupes por su aspecto *en el fondo los puercos y los hombres son como dos gotas de una misma cochiquera*”³⁴. El puerco y Bill, que por demás aparece como figura racializada, igualados en su forma de vida, pero también en su silencio, en la inferioridad de su especie, en la imposibilidad de narrar su historia. Al mismo tiempo, Bill, originariamente encargado de matar a Claudio, intenta salvar su propia vida convirtiéndose en un igual para el cerdo, animalizándose. De esta suerte, nos cuenta Claudio,

[...] el negro va aprendiendo a leer ciertos ritmos de la mole cochina, como es el hecho de que en las primeras horas queda dormido.

³² *Ibid.*, p. 17.

³³ *Ibid.*, p. 96.

³⁴ *Ibid.*, p. 104 (las cursivas son mías).

Aprende a descubrirlo porque el bulto de pronto se transforma en una masa sin orificios brillantes. Aprende incluso a sentir su respiración, disparándose como indudable red de alarma en esos momentos en que comienza a escucharse un burbujear grueso, signo que desemboca casi siempre en el despertar hambriento de la loma negra.³⁵

Por otro lado, el cerdo, figura primera de la subyugación, termina rebelándose al orden impuesto por Claudio, convirtiéndolo a él, verdugo y velador, en un animal prisionero, cuyas costumbres alimenticias e higiénicas terminan por confundirse totalmente con la de los otros 'dos' animales: la reclusión³⁶, los restos de comida como única alimentación, el vómito y las heces en el mismo lugar en el que come, la agudización de los sentidos, el mutismo total, la fuerza bruta, el miedo al otro. La anotación de Claudio, "He llegado a pensar que una arbitraria fuerza nos iguala a mí y al animal"³⁷, en el diario, no es más que la corroboración de su propia animalización. Más tarde constatará: "Abro la puerta, me deslizo con la lentitud de un animal acostumbrado a cazar de noche"³⁸.

LA REBELIÓN PORCINA

Es en ese momento, en el que el discurso de la especie parece desfondarse completamente, donde se avizora una rebelión porcina que aparentemente se resuelve con la muerte del cerdo a manos de Claudio, y el gran banquete de carne. Aparente puesto que, en realidad, ese régimen de lo animal no desaparece. Claudio, tras lograr dar muerte al cerdo, cae sobre él para paliar, con la sangre aún caliente del animal, su propia sed. Pero además, al tiempo que Claudio convierte al cerdo en pura carne —en pura alimentación, en pura materia— su propio cuerpo deviene carne, carne pura: "¿Qué me queda, además de aquella carne, y este amasijo de cuerpo dolorido?"³⁹. Finalmente, Claudio decide "engordarse" —como a un puerco— para la

³⁵ *Ibid.*, p. 98.

³⁶ "El puerco me embiste y me tumba. [...] Trepé en la meseta y me puse a esperar, pero enseguida cambié de idea y decidí alcanzar la puerta de la sala. Fue en vano: el puerco me cortó el paso y entonces retorné a la cocina, y remolcando una enorme bolsa de pan viejo y otra de coles corrí hasta mi cuarto y cerré la puerta" (*ibid.*, p. 118).

³⁷ *Ibid.*, p. 120.

³⁸ *Ibid.*, p. 120.

³⁹ *Ibid.*, p. 121.

muerte. Su diario termina con la consignación de este último reto: “Engordaré mucho antes de acostarme por última vez”⁴⁰.

En un lúcido ensayo que conecta esta novela cubana con la novela angoleña *Quem me dera ser onda*, de Raúl Rui (1981), Magdalena López remite la rebelión porcina, presente en ambos textos, a un texto fundacional para pensar las relaciones entre el discurso de la especie y la política: *Animal Farm*, de George Orwell. Como se sabe, la parábola orwelliana propone al cerdo como figura del empoderamiento que termina por destruir su propia utopía social, basada precisamente en la indiferenciación de los humanos (antiguos amos) y los cerdos (antiguos subalternos). *Las bestias* puede ser leída como continuación a esta utopía frustrada en la que el animal invierte el discurso de la especie y su rígido orden. “La anomia social denunciada en la nouvelle de Menéndez podría revertirse en una picaresca empoderadora que se conecte con una tradición de cimarronaje. El pícaro [sería el] indisciplinado irreductible”⁴¹, afirma López. Sin duda, la emergencia del zoé en el recinto doméstico hace emerger un umbral en que el animal da cuerpo a una resistencia. Una resistencia, recordemos, que ya estaba en la primera aparición del animal, el coatí, que —en su ataque— rehúsa ser convertido en mascota para la compasión y la caricia. El cerdo, ahora habitando al interior de las casas, da cuerpo a una forma más radical de la resistencia: sucio, maloliente, devorador de desperdicios, indisciplinado. Pero aquí la rebelión porcina va más allá: animaliza las subjetividades humanas —la subjetividad de Claudio, la instancia enunciativa del diario— e impone un orden diferente de subjetividad, en el que el animal deja de ser metáfora de lo humano, de ser figura de y para el humano.

Pero hay otra lectura de *Animal Farm*, que me parece igualmente iluminadora para nuestra propia lectura de *Las bestias*⁴². Ella apunta hacia la cuestión de la carne, hacia un devenir carne que la novela traza como horizonte de posibilidad. Anotemos que la granja, como las bañeras de la ciudad caribeña, es el lugar de crianza de animales destinados al matadero, el recinto paradigmático de la producción de carne. Anotemos también que la carne vincula al hombre y al animal, iguala sus cuerpos, llevando adelante una continuidad radical entre especies. La carne constituye así el fin de toda subjetividad exclusivamente

⁴⁰ *Ibid.*, p. 122.

⁴¹ López, Magdalena: «Distopías porcinas y la reinención del cimarronaje», *Journal of the Institute of Iberoamerican Studies*, XV, 2 (2013), p. 205.

⁴² Cfr. McHugh, Susan: «*Animal Farm's* Lessons for Literary (and) Animal Studies», *Humanimalia*, I, 1 (2009), pp. 24-39.

humana, y es precisamente ese devenir carne lo que, como anotábamos antes, cierra la obra.

LA PATRIA PUERCA

Como hemos visto, la continuidad de las especies en la novela de Menéndez proyecta un reordenamiento de los espacios otrora distribuidos entre el hombre (revolucionario) y los animales (el cerdo), reorganiza los poderes, las agencias, los derechos, las formas de vida y de muerte. En este sentido, el cerdo explora las formas de sociabilidad y hace visible la lógica de alteridad e identidad, que está en el fondo de todo régimen de comunidad. Va a ser ese (nuevo) orden de identidades y resistencias al interior de una comunidad indisciplinada y animalizada donde se sitúe más tarde el animal de Gente de zona. Pero no pequemos de ingenuos suponiendo que estos relatos de continuidad de la especie equivalen a esa utopía de un igualitarismo *zoé*-centrado, que algunos pensadores han proclamado⁴³. El mismo título de la novela —*Las bestias*— hace hincapié en la violencia, en la depredación, en los instintos irrefrenables y la ausencia de moral como aquellas cualidades animales (porcinas) que el hombre —en su devenir puerco— acoge como suyas⁴⁴. Lo que sí podemos leer aquí —al igual que en la canción de Gente de zona— es una ética de lo viviente, donde emergen como ejes organizadores de la sociabilidad los modos de abandonar o dejar morir, los modos de matar. Sobre el trasfondo de esa animalidad como figura sacrificable reaparecen entonces instituciones e instancias de control, higienización y corrección —desde la UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) hasta los campos de entrenamiento militar— a través de las cuales se daban encuentro diferentes políticas estatales de

⁴³ Para esta mirada posthumanista o postantropocéntrica, el *zoé* constituye una “fuerza dinámica de la vida en sí, capaz de autoorganización, [que] permite la vitalidad generativa”, una “fuerza transversal que corta y vuelve a zurcir especies, dominios y categorías precedentemente separadas”. Cfr. Braidotti, Rosi: «Postantropocentrismo: la vida más allá de la especie», en: *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2015, p. 77.

⁴⁴ En esta dirección va la lectura de Elena Abell para quien “[l]as bestias se convierte en un minucioso estudio sobre los mecanismos de poder para subyugar, para justificarse y para reafirmarse basándose en la creación y perpetuación de lo ficticio. [...] Menéndez logra llevar a cabo un estudio psicológico de la mentalidad del opresor, Claudio, abanderado de la ideología del racismo como mecanismos de poder y subyugación”. Adell, Elena: «Hacia una estética de lo violento en *Las bestias* de Ronaldo Menéndez y *La sombra del caminante* de Ena Lucía Portela», en: Riobó, Carlos (ed.): *Cuban Intersection of Literary and Urban Spaces*. Albany: University of New York Press, 2011, p. 100.

ingeniería social que en su momento pretendieron, con una violencia que sólo recientemente empieza a ser reconocida⁴⁵, asegurar la formación del hombre nuevo como superación definitiva de lo animal. Es por eso que podemos hablar de lo animal como dispositivo de visibilización de aquello que se ha querido silenciar y reprimir, toda vez que su presencia, maloliente, agresiva e incómoda, moviliza reordenamientos de identidades, cuerpos y relaciones entre cuerpos. Al mismo tiempo, esas animalidades que de pronto se hacían cercanas constituían el espectro de cuerpos incontrolados e incontrolables de ese aparato, su contracara amenazante. Es ahí donde la carne, esa materialidad igualatoria, emerge como base de una nueva sociabilidad. Mientras el discurso oficial de la especie (porcina) que, según las dos alocuciones comentadas, pretendía fijar una distancia radical entre el hombre (revolucionario) y el cerdo, reconociendo la potencia de estas alianzas, *Las bestias* toma este estado de cosas para imaginar una nación porcina, violenta y amenazante, una *patria puerca*.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu Arcia, Alberto: *Los juegos de la escritura o la (re)escritura de la Historia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.
- Adell, Elena: «Hacia una estética de lo violento en *Las bestias* de Ronaldo Menéndez y *La sombra del caminante* de Ena Lucía Portela», en: Riobó, Carlos (ed.): *Cuban Intersection of Literary and Urban Spaces*. Albany: University of New York Press, 2011, 97-111.
- Agamben, Giorgio: *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006a.
- Bloch, Vincent: «Igualación de las condiciones y formas del racismo en La Habana durante el periodo especial: una lectura de la novela *Las bestias* de Ronaldo Menéndez», *Problèmes d'Amérique Latine*, 76 (2010), pp. 55-80.

⁴⁵ Un reciente ensayo del historiador Abel Sierra Madero hace hincapié en el entrecruzamiento entre ingeniería social, homofobia y trabajo forzado como base del proyecto de militarización y masculinización llevado adelante en las UMAP. Cfr. Sierra Madero, Abel: «Academia para producir machos en Cuba», *Letras libres*, enero 2016, <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/academias-para-producir-machos-en-cuba> (consultado 1-V-2016).

- Braidotti, Rosi: «Postantropocentrismo: la vida más allá de la especie», en: *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2015, pp. 71-125.
- Cabrera Infante, Guillermo: *Mea Cuba*. Madrid: Alfaguara, 1992.
- Castro Ruz, Fidel: «Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en la Concentración efectuada en la Plaza de La Revolución "José Martí", para conmemorar el XVIII Aniversario del Ataque al Cuartel Moncada, el 26 de julio de 1971», <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1964/esp/f280964e.html> (consultado 17-IV-2016).
- Castro Ruz, Raúl: «Intervención del General de Ejército Raúl Castro Ruz, Primer Secretario del Comité Central del Partido Comunista de Cuba y Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, en la Primera Sesión Ordinaria de la VIII Legislatura de la Asamblea Nacional del Poder Popular, en el Palacio de Convenciones, el 7 de julio de 2013», <http://www.cuba.cu/gobierno/rauldiscursos/2013/esp/r070713e.html> (consultado 17-IV-2016).
- De la Nuez, Iván: *Fantasia Roja: los intelectuales de izquierda y la revolución cubana*. Barcelona: Debate.
- Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 1996.
- Giorgi, Gabriel: «La vida impropia. Historias de mataderos», *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 16 (diciembre 2011), pp. 1-22.
- *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Helg, Aline: *Our Rightful Share. The Afro-Cuban Struggle for Equality, 1886-1912*. Chapel Hill: UNCP, 1995.
- López, Magdalena: «Distopías porcinas y la reinención del cimarronaje», *Journal of the Institute of Iberoamerican Studies*, XV, 2 (2013), pp. 191-206.
- López-Labourdette, Adriana: «El sueño de la razón produce monstruos. Cuerpos extra/ordinarios y aparato biopolítico en "La sombra del caminante" (Ena Lucía Portela, 2001)», *Mitologías hoy*, 12 (2015), pp. 31-50.
- Maeseneer, Rita de: «La (est)ética del hambre en el Período especial», *Cuadernos de literatura*, XX, 39 (2016), pp. 356-373.
- McHugh, Susan: «*Animal Farm's* Lessons for Literary (and) Animal Studies», *Humanimalia*, I, 1 (2009), pp. 24-39.
- Menéndez, Ronaldo: *Las bestias*. Madrid: Lengua de trapo, 2006.

Adriana López-Labourdette

Plaza, Caridad: «Diálogo de la lengua. Mano a mano entre los novelistas Senel Paz y Ronaldo Menéndez sobre Cuba», *Quórum. Revista de pensamiento iberoamericano*, 22 (2008), pp. 109-121.

Sánchez, José Miguel–Yoss: «Ellos, los de entonces», *EforyAtocha.com*, 2013, <http://www.eforyatocha.com/2013/03/25/ellos-los-de-entonces-por-jose-miguel-sanchez-yoss/> (consultado 14-IV-2016).

Sierra Madero, Abel: «Academia para producir machos en Cuba», *Letras libres*, enero 2016, <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/academias-para-producir-machos-en-cuba> (consultado 1-V-2016).

VV. AA.: *Con nuestros propios esfuerzos. Algunas experiencias para enfrentar el Periodo especial en tiempo de paz*. La Habana: Editorial Verde Olivo, 1992.

“Hasta que se seque el malecón”: reguetones ante un mapa vacío

Ariel Camejo Vento

Universidad de La Habana

...la propuesta de orígenes estables y de un *telos* histórico nunca está demasiado lejos cuando suena la melodía de la autenticidad.

Andreas Huyssen,
«La nostalgia de las ruinas»¹

He dicho en otra parte y en otro momento que junto al complejo examen de nuestro relato como nación y entramado de amor nacional, la reflexión en torno al cuerpo —ese complicado tejido en el que se amalgaman el individuo común, el sujeto discursivo y el rol social en el que muy pronto se nos obliga a participar— constituye uno de los centros reflexivos por excelencia de la producción artística cubana de los últimos treinta años².

Cuando entre 1989 y 1991 se vinieron abajo muchas de las certezas que alimentaban la utopía de una nación y una cultura solidificadas por el relato de liberación nacional, la cultura cubana tomó el lugar de una especie de correlato analítico del Estado y modificó discursivamente aquellas líneas de salvamento que se proyectaban sobre el entramado de oscuridad y carestía de un período, nunca mejor dicho, ‘especial’.

© *Boletín Hispánico Helvético*, volumen 27 (primavera 2016): 237-244.

¹ Huyssen, Andreas: «La nostalgia de las ruinas», en: *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2001, pp. 47-62.

² Cfr. Camejo Vento, Ariel: «Cartografías cubanas en el nuevo milenio. Notas para una narrativa distanciada», *La Siempreviva*, 14 (2012), pp. 25-30.

Ante el desamparo ideológico que implicó la caída del socialismo como bloque pensante, nuestra cultura, específicamente nuestra producción artística, articuló un vaso comunicante con la sociedad cubana que, quizás lo veamos hoy más claramente, permitió rescatar del naufragio a esos cuerpos constitutivos, aislados dentro de la isla, que desde siempre alimentaron la macro-historia que comúnmente llamamos cultura cubana.

Grupos como Irakere o Síntesis llamaban la atención sobre los cuerpos de ascendencia africana, sobre sus ritmos y lenguajes. Trovadores como Carlos Varela, Gerardo Alfonso o Frank Delgado abrían las puertas a los reclamos de los “hijos de Guillermo Tell”. Las artes visuales se revelaron lúdicamente contra la seriedad de las galerías en un gesto que comenzaba a consolidar esa línea irónica, satírica y burlesca que artistas como Juan Francisco Elso, Tomás Esson o Flavio Garcíandía inocularon en la academia. A ellos siguieron rebeliones corporales como las de Tania Bruguera o esos fantasmitas electrónicos de Lázaro Saavedra, comentaristas ácidos de la cotidianidad. Por otra parte el cine cubano, de *Fresa y Chocolate* o *Madagascar* hasta *Suite Habana*, ha ido tejiendo un manto progresivo que memorializa los márgenes y permite hablar hoy sin ambages de homosexuales, travestis, frikis, inadaptados, enfermos de SIDA y un largo etcétera, con la más absoluta de las tranquilidades. Algo similar ocurrió tras el paso de novísimos y postnovísimos por nuestra literatura, o con la actividad de grupos danzarios como el Ballet Español de La Habana, Danza Abierta o Danza Voluminosa. Ese correctivo discursivo, que es a veces también una modulación a-institucional, sigue su impulso en géneros laterales que indisciplinadamente descomponen el cuerpo solemne del cubano con un reguetón de moda. Y parece que no se termina, como diría uno de esos célebres reguetones: “hasta que se seque el malecón”.

Si observamos desde ese panorama el horizonte del mapa musical cubano contemporáneo, se advierten registros emergentes y sintomáticos de nuevos *sensoriums* (Martín Barbero³) que articulan hoy archivos de experiencia y socialidad lateralizados por el centralismo vertical del paradigma discursivo del hombre nuevo, guía modélica del ciudadano que acompaña indefectiblemente a la retórica oficialista en Cuba. Si durante la década de los años noventa la emergencia en la isla del rap, el rock y el hip hop llamaron la atención sobre los márgenes raciales y las agencias biopolíticas sistemáticamente relegadas como

³ Martín-Barbero, Jesús: *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.

culturas *underground*, y por lo tanto situadas en el subsuelo de los horizontes culturales de la nación, el nuevo milenio nació bajo el amparo ‘sonoro’ del reguetón. Si entendemos esa sonoridad como una contienda de ruidos, podríamos decir que el reguetón ha funcionado durante los últimos quince años como una suerte de *feed back* que no es retroalimentación pura, sino mecanismo que llama la atención de forma permanente sobre una dinámica de error-corrección en la que se involucran la escena musical cubana, la institucionalidad cultural y, sobre todo, las prácticas que arman al reguetón como una experiencia cultural con amplio respaldo en sectores no despreciables de la sociedad cubana actual.

De esta suerte nos encontramos hoy ante un complejo panorama. Por una parte tenemos un campo de producción sumamente diversificado que fractura, cada vez con mayor intensidad, las clásicas segmentaciones genéricas que permitían hablar de una tradición musical nacional estructurada en géneros mayores y menores⁴. Paradójicamente, a ese crecimiento desregulado se enfrenta un discurso institucional cuyas bases se sostienen aun en el entramado del relato de continuidad histórica y tradición, desde el cual resulta prácticamente imposible asimilar el campo de prácticas discontinuas y de ajenidad oficial desde el que se desarrolla la música cubana contemporánea. El propio Leonardo Acosta, epígono de esa tradición, reconoce abiertamente que:

*cualquier novedad está condenada de antemano a la intrascendencia si no forma parte orgánica de un proceso histórico y contribuye de alguna manera al mismo, es decir, si además de su brillo momentáneo no contiene en sí algún valor nutriente del pasado y al menos un vislumbre del futuro.*⁵

Deudor todavía de un arcaico organicismo progresista, ese horizonte estético da la espalda de forma permanente al nuevo escenario que implica, como diría el propio Acosta, hacer música sin músicos. En un panorama de democratización acelerada y no regulada de la producción y el consumo cultural, el re-

⁴ Cfr. Acosta, Leonardo: *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2014. Allí se establece una interesante problematización sobre la cuestión relativa a los géneros musicales auténticamente cubanos (a saber el son, el danzón y la rumba) y que parte de los trabajos fundacionales de Alejo Carpentier, Fernando Ortiz y Argeliers León hasta llegar a musicólogos contemporáneos como Danilo Orozco. Este último defiende la tesis de desarrollos intergenéricos que caracterizan de forma más estable lo que se ha dado en llamar comercialmente como fusión o música tropical.

⁵ *Ibid.*, p. 10. Los subrayados son míos.

reguetón ascendió con efervescencia inusitada en el gusto popular, al punto que hacia el año 2011 la crítica cultural se veía obligada a reconocer el asunto aunque fuera desde una óptica correctiva.

El ya célebre caso del tema musical y el videoclip «Chupi-Chupi», de Osmani García, hizo visibles las tangencias incómodas que generaba el encuentro entre los territorios de la síntesis, la tradición y la asimilación cultural, de un lado; y por otro, los de una vocalización in-disciplinada y trans-genérica. Entre los territorios de los desarrollos armónicos y coherentes de una tradición musical y los de sus tautologías rítmicas y las desmesuras morales. Una medida de esa reacción institucional puede corroborarse en el artículo que María Córdoba, profesora del Departamento de Musicología del Instituto Superior de Arte de La Habana, publicara en el periódico *Granma*, por demás órgano oficial del Partido Comunista de Cuba. Allí se trataban de situar los encuadres académicos y científicos que dejaban oficialmente al reguetón 'fuera' de nuestra orgánica tradición musical.

¿Por qué se proponen sus autores exponer una aproximación al sexo tan despojada de toda esencia artística? ¿Por qué desean tratar la sexualidad a partir de expresiones tan vulgares? ¿Por qué, a estas alturas del desarrollo cultural de la humanidad, abordan el sexo con términos tan cercanos a lo que pudieran ser las relaciones con prostitutas cuando los medios masivos en nuestro país advierten sistemáticamente los peligros de la promiscuidad en relación con el VIH? ¿Qué interés tendría ello? ¿A quién beneficia esta forma de hacer un supuesto arte? ¿A quién beneficia esta forma de hacer música? ¿Podríamos considerar realmente que tales "obras" pueden ser definidas como música cubana?⁶

Si, como defiende Guillermina de Ferrari⁷, uno de los rasgos distintivos de la cultura cubana contemporánea es su carácter cínico, su peculiar rasero de oblicuidad en el trazado de las correspondencias frente al acontecer social, la reacción intelectual frente al reguetón no puede resultar sino tragicómica, tal y como resultaron ser las cartas abiertas intercambiadas entre el Ministro de Cultura y el mencionado reguetonero. La resultante, de ahí mi inclinación por la idea de una contienda de ruidos, no era sino la puesta en discurso de una performance cultural

⁶ Córdoba, María: «La vulgaridad en nuestra música: ¿una elección del «pueblo cubano»?», *Granma*, 325 (23 de noviembre de 2011), p. 3.

⁷ Ferrari, Guillermina de: «Consumir Cuba», 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 2 (2012), pp. 115-144.

paradójica que oscilaba entre la asepsia lingüística, discursiva, cultural y un absoluto desparpajo ortográfico y moral. Frente a un relato cultural que se entendía a sí mismo como una operación de llenado, como la resultante de un proceso de mezclas y reacomodos en el territorio de la isla, nos vemos situados hoy ante unas prácticas sonoras que parecen 'vaciar', al menos de solemnidades y tributos, el *telos* nacional de la autenticidad.

Semejante operación, por supuesto, acontece en un escenario en el que la propia idea de lo nacional se desvanece, no sólo por prácticas sociales atravesadas continuamente por la experiencia de una globalidad transterritorial, sino también por las microprácticas que los grupos y las comunidades culturales generan como efectos de una sobreprotección de aquellos espacios de conservación y resistencia a la marginalización política y cultural. La propia evolución del reguetón llama la atención sobre esos mecanismos de contraataque social al que han respondido varios sistemas políticos a través de la censura directa, como es el caso de varias islas del Caribe y algunos países de Centroamérica. En términos regionales esos efectos podrían ser leídos como señales de una restauración simbólica allí donde la violencia, los olvidos del Estado o simplemente las estrategias para una supervivencia liminal y básica han delimitado los desarrollos de imaginarios que, a través de redes de desigualdad, construyen sus propias alianzas translocales.

Regresando a la imagen inicial —a esa reserva simbólica que implica diseminar la frontera básica que hacía posible el conglomerado geográfico y territorial de la isla-nación-estado—, seguir cantando "hasta que se seque el malecón" lanza una suerte de convocatoria *in extremis* que termina por borrar la última localización solemne: el mar. La isla y su mar se reclaman mutuamente. Pero frente a la utopía canónica que concibe el fin de la isla como su hundimiento, como efecto del peso de una culpa que es pecado y transgresión, el último reguetón de moda nos traslada hacia otro tipo de negación de la isla: una territorialización sobreabundante, un exceso de tierra y de terrenalidad más allá de su margen. Al vaciar el malecón de su agua desaparece no sólo un archivo casi mitológico de la cubanía (sentarse, contemplar, sentir la frontera, el límite de la nación y del país), sino que aparece el peligroso horizonte de los nómadas, un territorio vacío, un espacio sin lugares, un páramo desolado y libre de signos, dispuesto a ser practicado y recorrido.

Ese gesto, que nos devuelve insistentemente sobre la imagen largamente acariciada de nuestra última playa, reclama el valor de futuridad que le es negado al género y despierta nuevas interrogantes sobre los senderos inexplorados de un paisaje vir-

gen, un cero potencial que circula y cierra las maneras y los modos de situarse ante lo que está por venir: armonía, ruido o vacío.

Los desarrollos de la música cubana que transitan en paralelo junto al 'boom' reguetonero complejizan aún más esa suerte de hiato cultural que se dibuja en el horizonte de nuestro mapa sonoro. De esta forma podríamos hablar mejor de ese mapa como una cartografía difusa en la que resulta sumamente difícil situar las coordenadas para una ruta estable y cómoda. La diversificación extrema del jazz y la timba, por ejemplo, abren, junto al propio reguetón, muchas zonas de interrogación. Esos vacíos, esos espacios huecos, no sólo ponen en crisis la cardinal estructura discursiva que confiaba en desarrollos armónicos de los géneros matrices a partir de subgéneros específicos, y que hacía posible hablar de un continuo de la música cubana como relato acompañante de los registros sonoros auténticos y nacionales. Al mismo tiempo convocan a un tipo de asimilación de experiencias globales que polemizan con la idea de una sedimentación acabada y clausurada por el tópico de la cultura nacional transcultural.

Quizás las dos agrupaciones que mejor den cuenta de ese proceso de reacomodos dentro de la música cubana sea Interactivo y Qva Libre, formaciones absolutamente inclasificables en términos genéricos y con un formato instrumental y vocal que recuerda, en buena medida, ese desparpajo del que hace gala el reguetón. En ambos casos asistimos a un tipo de práctica musical que se abstiene de la estabilidad. En el caso de Interactivo posee un formato abierto en el que participan aleatoria y espontáneamente músicos de otras agrupaciones que sólo tienen como punto en común la fidelidad al tipo de experimentación musical defendida históricamente por su líder Roberto Carcassés. De tal suerte, en su discografía y en sus conciertos participan músicos provenientes del mundo del jazz, el rock, la salsa o, simplemente, cultivadores de ese no-género que es la fusión. Algunos de los nombres más relevantes de la música contemporánea cubana han integrado la formación de Interactivo: guitarristas como Elmer Ferrer, el baterista Rodney Barreto, la bajista y cantante Yusa, músicos de Habana Abierta, líderes de otras agrupaciones como David Blanco, cantantes de un folk trovadoresco como William Vivanco, el violinista William Roblejo y otros tantos que dan *cuerpo* a esa lateralidad alternativa en la que se desdibujan los contornos históricos y canónicos de nuestra tradición musical.

El mismo ambiente de cofradía abierta distingue a Qva Libre, una agrupación con un *sensorium* aun más lúdico y sarcástico, que se distingue por sus coqueteos con esos imaginarios no oficiales que atraviesan prácticas lingüísticas, comportamientos sociales, disciplinamientos y registros de urbanidad. El lema de Qva Libre, “mueve tu cucu” (*move your ass*), remite precisamente al mismo tipo de des-composición que implica la reificación de un estado de puro hedonismo, un jolgorio permanente atravesado por el ‘tecno-logos’, un complejo escenario de desestructuración en el que se recompone la oralidad para desequilibrar al menos el texto oficialista.

En medio de esa tangencia entre las resultantes de una profesionalización extensa de las competencias musicales (fruto de una amplia red de escuelas de música y arte) y la emergencia de nuevos públicos (que escuchan y se pronuncian desde una nueva dimensión de lo social), se encuentra la razón de Estado, el *dictum* que intenta construir su propia episteme de singularidad, evolución y limpieza de orígenes frente a una especie de nueva ciudadanía políglota:

Lo emocional no puede ya ser encauzado hacia el patriotismo, el socialismo, la religión oficial, ni siquiera hacia la literatura, de modo que es la música —las mismas notas tocadas por personas distintas en momentos diferentes— lo que se corresponde con algo semejante a la *petit histoire* de Lyotard, una forma de temporalidad que él describió como “simultáneamente evanescente e inmemorial”.⁸

En el grado máximo que alcanza esa contienda de ruidos el grupo semiclandestino de rap Los Aldeanos lanza su réplica: “El rap es guerra”. El belicismo implícito en esa declaración remite a una confrontación que tiene lugar al interior de las reservas simbólicas del discurso nacional, enfrentando matrices de valores y formalizaciones ciudadanas que luchan por un puesto en las agendas del país por venir. Ese país, esa isla, transitan por el *stand-by* que implica su apertura a nuevas economías del consumo, a nuevas políticas de vida, a nuevos escenarios para el individuo común, el cual debe encontrar las formas de negociar con territorios sociales más competitivos y, por tanto, más agresivos frente a la tradición de socialidades domésticas y familiares. En la soledad de los ordenadores, en el traspaso de archivos digitales más compactos y manuales que el de la nación, ese individuo rastrea las coordenadas que le permitan par-

⁸ Rodríguez Juliá, Edgardo: *El entierro de Cortijo*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1983, p. 253.

Ariel Camejo Vento

ticipar de un proyecto de sujeto cultural 'en construcción' que se pregunta cada día, si el azul que soportaba la pesadez del muro habanero estará allí, en la isla del día después.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Leonardo: *Otra visión de la música popular cubana*. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2014.
- Bal, Mieke: *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- Bhabha, Homi K.: *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Camejo Vento, Ariel: «Cartografías cubanas en el nuevo milenio. Notas para una narrativa distanciada», *La Siempreviva*, 14 (2012), pp. 25-30.
- «Estar en zona: confluencias territoriales del reguetón y la literatura», *La Gaceta de Cuba*, 6 (noviembre-diciembre 2010), pp. 7-10.
- Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1984.
- Córdoba, María: «La vulgaridad en nuestra música: ¿una elección del "pueblo cubano"?», *Granma*, 325 (23 de noviembre de 2011), p. 3.
- Ferrari, Guillermina de: «Consumir Cuba"», *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 2 (2012), pp. 115-144.
- Huyssen, Andreas: «La nostalgia de las ruinas», en: *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2001, pp. 47-62.
- Martín-Barbero, Jesús: *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Rodríguez Juliá, Edgardo: *El entierro de Cortijo*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1983.

Imaginarios cinematográficos de la crisis cubana, entre el hambre y las paradojas de la marginalidad

Astrid Santana Fernández de Castro *Universidad de La Habana*

I. VARIACIONES DEL HAMBRE EN *LARGA DISTANCIA* (2009) DE ESTEBAN INSAUSTI

La significación del hambre podría situarse entre el deseo y la necesidad, el capricho y la urgencia. Hay una tristeza y una dignidad en el hambre, una violencia, un 'morirse de hambre' y un 'tener hambre de'. Responder a sus demandas es imprescindible para sobrevivir o satisfacerse, así también para avanzar y transformar. La acción de saciarse que la complementa ofrece diversas posibilidades simbólicas, toda vez que no le ha bastado al ser humano ingerir y asimilar, sino que ha sumado placeres como el de degustar o el de elegir. Para Lezama Lima en «Mito y cansancio clásico» la simbólica del *Popol Vuh* es expresiva del "problematismo americano", cuando se habla de la creación del hombre que se condiciona primero al surgimiento de los alimentos:

Pero fijaos bien en esa distinción. No es la creación de la naturaleza, de los animales, primero que el hombre, lo cual es frecuente en todas las teogonías, lo que sorprende, sino que al hablarse de alimentos, parece como si el espíritu del mal quisiese obligarnos a comer alimentos, donde la hostil divinidad, y no el hombre, ha sido consultada.

Además, el *dictum* es inexorable, si no se alimenta del plato obligado, muere.¹

Obligado a nutrirse surge el hombre americano, a comer los alimentos que serán agenciados por él, de los que será despojado y con los que será seducido. El alimento es representativo de la austeridad o la abundancia, así también de lo que el hombre ha logrado por sí mismo o desea. El contexto americano ha situado el hambre como forma identitaria, expresión del saqueo colonial y de la avidez por 'engullir al otro', expresada en el 'canibalismo' de los nativos. La miseria, la enfermedad, la escasez por una parte y la digestión cultural de lo foráneo por la otra, han hecho por décadas del apetito insatisfecho una cicatriz impuesta al sujeto nacido en Latinoamérica y el Caribe.

Glauber Rocha observa en 1965 que "el interlocutor extranjero cultiva el gusto de esta miseria" latinoamericana, exteriorizada como "exotismos formales que vulgarizan problemas sociales". El proceso de enmascaramiento y simulacro de la realidad genera una transacción en la que "ni el latino comunica su verdadera miseria al hombre civilizado ni el hombre civilizado comprende verdaderamente la miseria del latino", en una espectacularización vana del fenómeno que reduce su naturaleza. Ante la necesidad de mostrar la realidad brasileña el *Cinema Novo* reinscribe el hambre como acto violento y revolucionario:

Así, solamente una cultura de hambre, manando de sus propias estructuras, puede superarse cualitativamente; y la más noble manifestación cultural del hambre es la violencia. El acto de mendigar, tradición que se implantó con la redentora piedad colonialista, ha sido una de las causas de la mistificación política y de la ufana mentira cultural: los relatos oficiales del hambre piden dinero a los países colonialistas con la intención de construir escuelas sin crear profesores, de construir casas sin dar trabajo, de enseñar el oficio sin enseñar el alfabeto. La diplomacia pide, los economistas piden, la política pide: el *Cinema Novo*, en el campo internacional, no pidió nada, sino que impuso la violencia de sus imágenes y sus sonidos en veintidós festivales internacionales.²

¹ Lezama Lima, José: *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 377.

² Glauber Rocha: «Estética del hambre», en: *Del hambre al sueño*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini-MALBA, 2004, disponible en http://70.32.114.117/gsd1/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf, p. 54 (Consultado 18-IV-2016).

Cómo nos vemos y cómo somos vistos son relatos que establecen anuencias según los contextos. La estética del hambre con su capacidad de impacto sobre el otro desarrollado ha sido rentabilizada desde la década de los sesenta con distintos propósitos, ajenos incluso a la vocación descolonizadora de Rocha. La imagen de la miseria desnuda se vuelve un gusto a satisfacer, y el deseo de denuncia es al mismo tiempo una garantía tranquilizadora de la diferencia entre la penuria de nuestros países y el 'estado de bienestar' europeo o norteamericano.

Cuando en la década de los noventa colapsó la economía cubana, los escritores y cineastas apelaron al presupuesto foráneo para mantener su producción artística y, asimismo, incluir su obra en los cauces de la circulación internacional. Rita de Maeseneer cita a la escritora Ena Lucía Portela, quien enumera una serie de aspectos que hacían de la literatura cubana un objeto de consumo comercial deseable y deseado por los editores extranjeros, a saber: los apagones, la miseria, el picadillo de soya, los balseros, las jineteras, la cosa gay, la brujería, la guerra de Angola³. Son estos tópicos ligados a zonas traumáticas del Período Especial que eran apetecidos como signos de fracaso del proyecto desarrollista-ilustrado de la revolución.

En la novela *Plataforma* de Michel Houellebecq aparece narrado el turismo sexual en Cuba. Para Houellebecq los cubanos y su comportamiento se reducen a una generalización de la necesidad. Son los 'ofertantes' de la sexualidad o de cualquier cosa para el otro consumidor. La escasez condiciona la desviación del comportamiento que permite alcanzar la solvencia monetaria o los productos para cubrir necesidades básicas. La isla es una gran cuenca de placeres abaratados por obra de la desesperación y la infertilidad. Así como el autor francés observa con cinismo el provecho que resultaba de la indigencia, de los artistas cubanos se esperaba la representación de la vuelta al subdesarrollo folklorista que aceleraba la avanzada del imaginario colonial donde los nativos, después de experimentar la ilusión del desarrollo, se habrían de comportar como criaturas instintivas, somáticas, famélicas.

La marginalidad y la disfuncionalidad atravesaron verticalmente la sociedad cubana en esta década, y es cierto que, frente a la higiene de los medios de difusión masiva, la verificación de los conflictos de la nueva etapa generados por la pobreza, la frustración y la astenia era administrada por las artes. En el cine, según las demandas comerciales, la producción aprobada

³ Maeseneer, Rita de: «La (est)ética del hambre en el Período Especial», *Cuadernos de literatura*, 39 (enero-junio 2016), p. 363.

por el Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas (ICAIC) y la voluntad de estilo de los autores, se produjeron filmes varios en torno al giro social dado por la crisis. Desde 1990, el acento realista, la parodia, la densidad simbólica se han empleado para modular el tema de la singularidad humana en el entorno corrosivo de lo cotidiano.

El imaginario del colapso ha priorizado los sujetos en estado de desesperación y no de adaptabilidad. Los imaginarios de la resistencia desde el inicio del Periodo Especial fueron elaborados y saturados por los noticieros y la prensa, donde aparecían los ciudadanos dedicados al trabajo en medio de la precariedad que sostuvieron entonces una ‘vertiente digna’ del proyecto social. El viraje de la confianza a la incertidumbre, del impulso de futuridad a la suspensión, incitaba a la creación artística hacia la puesta en escena de las zonas más desesperanzadoras de la experiencia, una puesta que situara al espectador cubano en una corriente catártica y le diera al consumidor externo la satisfacción de su demanda.

Con la explotación de los desgajamientos de todo tipo —económico, político, familiar, sentimental— el cine cubano forja sus variaciones del hambre y configura imágenes de la crisis: hambre a manera de apetencia, memoria del gusto, necesidad, voracidad, frustración, inanición, autofagia (una cultura del hambre, manando de sus propias estructuras) que se despliega para ilustrar las estaciones de un fenómeno como el quiebre de los modos de vida y las expectativas de los sujetos obligados a la readecuación material y espiritual.

El filme *Larga distancia* (2009) de Esteban Insausti, intenta crear un fresco de los años noventa e incorpora tópicos que han quedado inscritos como huellas imaginales del periodo: la emigración y la separación familiar, la prostitución, la pobreza y la carestía de la vida, la holgura asociada al espacio y los sujetos extranjeros. La emigración es su eje temático pero alrededor se trenzan las desazones de la amistad perdida, las relaciones filiales, la escasez material. El hambre cristaliza como una condición de la crisis y se ve representada en su dimensión de apetencia, deseo de alimentarse para escapar al desasosiego. Para los que viven en la Isla es un ‘estado anhelante’ que la situación de colapso ha perpetuado y para quien emigra es, además, memoria del gusto originario que no permite la satisfacción.

El recuerdo o la evocación es la primera forma de representación del hambre. La joven Ana, emigrante cubana en Estados Unidos, se realiza a sí misma a través de la escritura de un diario y de listas que la ayudan a no olvidar. “Lo bueno de escribir

diarios es que puedes mentirle al tiempo”, dice, “almacenar sólo lo que te guste”. La escritura es una prolongación y memoria de sí misma que la ayuda a no desvanecerse en la soledad de su apartamento decorado en blanco y negro, luminoso, aséptico. Ana no quiere estar sola el día de su cumpleaños, donde la marca temporal es una operación que obliga a la evaluación de lo vivido y donde ella ansía a sus amigos de siempre para paliar el alejamiento. Los amigos son un anclaje para la confirmación del tejido de la identidad individual o de los propósitos que concatenaron una ruta de vida, son los interlocutores de su posición existencial. Sin embargo, la presencia de Bárbara, Carlos y Ricardo es una proyección del deseo, una superposición ilusiva.

“Sólo sigo viendo lo que he dejado atrás” es uno de los reconocimientos de Ana que durante el filme se sumerge en el sondeo del desarraigo no como pérdida de costumbres y tradiciones, sino como dilución de las ligaduras sentimentales a las personas queridas. “Patria es lo que yo soy, es lo que tú eres”, dice Ricardo, “mi madre, los amigos, los de verdad”. La patria como concepto político —el odio invencible a quien la oprime, el rencor eterno a quien la ataca, según las palabras martianas— pierde valor y cede lugar a la patria como repertorio de experiencias individuales, íntimas. El sujeto nuevo se afilia no a un ideal nacionalista sino a la experiencia afectiva, la patria es una estación donde los amigos se encuentran, conversan, se apuntalan juntos.

En Cuba, la necesidad del alimento es socorrida por Bárbara que provee de placer lésbico a unas desconocidas en el baño de una discoteca para que sus amigos coman. El tan tratado tópico de la ‘puta de buen corazón’ que la propia película reconoce como presupuesto del personaje en acto de auto-reconocimiento, es reactivado en el marco de la penuria cubana. Bárbara se sacrifica a sí misma para que los amigos tengan un momento de placer, una experiencia momentánea de la fortuna. No es imprescindible ese momento de ocio pero es la forma en la que ella puede dejar una inscripción de felicidad, una pequeña cuota de luz para los otros.

La madre rusa de Bárbara no contribuye a la economía familiar y le hace sentir continuamente su minusvalía. La joven vive de las remesas enviadas por su padre de los Estados Unidos y de la prostitución. He aquí una posible referencia a la isla abandonada por los rusos y prostituida con los extranjeros, sobreviviente gracias a los envíos de aquellos que habían sido emigrantes estigmatizados como traidores y que ahora constituían una asistencia a los gastos familiares. “Todo que eres, me debes a mí”, le reclama la madre rusa en un español obstruido por las

estructuras de otra lengua, y Bárbara le contesta con ironía: “¿lo que soy?”, en expresión de desdén. La madre que nutre abandona esta función y deja a la hija en situación de desamparo, confinada entre las presiones para emigrar o el convenio sexual para obtener el dinero.

La rusa, de la que nunca se nos ofrece el nombre, es insaciable y demanda ser sostenida por la hija. La voracidad es otra forma del hambre que aparece en el nuevo contexto donde saquear es lícito porque no existen límites humanos para la ferocidad en estado de crisis. Devorar al otro para sobrevivir, con impiedad o sólo por tomar ventaja a la hora de encontrar estrategias para gestionar los escasos medios disponibles, se vuelve un uso legítimo de los individuos que ejercen a conveniencia la borradura de la eticidad.

La voracidad se ajusta al comportamiento ilícito, al timo, a la violencia, a todo aquello que barre con los derechos del otro porque “estar en la lucha” supone una ganancia, en algunos casos a cualquier precio. Liliana, la madre de la hija de Ricardo, oculta al padre la hora exacta de la partida de la niña. En su ejercicio de hacer valer la potestad materna atropella al padre y lo desplaza en buena medida por su pobreza. La niña se ve rodeada de juguetes por obra de un hombre que vive en otro país, pareja de Liliana. No es necesario que lo veamos, pues su corporeidad viene dada por la extensión de su obrar en objetos, placeres y comodidad que reciben abuela, madre e hija.

Para Ricardo, el joven negro santero, el hambre es frustración, dificultad para alcanzar un estado de bienestar que le permita complacer los antojos infantiles de su hija. Comprarle a Isabela un oso grande de peluche, retenerla en Cuba cuando la madre decide emigrar, son imposibilidades ligadas simbólicamente. El juguete es la avidez insatisfecha de la hija, la viabilidad de un futuro próspero en términos pragmáticos, que vendrá a resolver el sujeto extranjero, pareja de la madre. Ricardo es el padre despojado, maniatado por obra de la miseria que no puede competir con el otro solvente, proveedor de alternativas y soluciones. “Da lo mismo al norte que al sur, al este que al oeste, va a seguir siendo tu hija viviendo una vida mejor que la que tuvimos”, utiliza como argumento Liliana.

Las personas que optan por vivir en Cuba en situación de crisis emprenden una ‘carrera de resistencia’ que implica cubrir todos los días una vara de camino sin certezas, con la idea fija de que la vida ha de mejorar en algún momento. Carlos, el músico virtuoso que toca el contrabajo, sólo ensaya y nunca se alimenta, vive con su abuela en una casa en la que a ratos caen

pedazos del techo. Este personaje se concibe dentro de una órbita donde el hambre es inanición, degeneración, ruina.

Por su persistente obsesión con la pobreza y el deseo de emigrar pierde a Ana: "Te miro y no te conozco", le dice la muchacha, "hay una apatía en ti, tienes una tristeza en la mirada que nada tiene que ver con el Carlos guerrero y soñador que siempre has sido". Su esfuerzo no encuentra una compensación posible, así que Carlos, depauperado, se destroza los dedos sobre las cuerdas hasta que un empresario asiático le ofrece un escenario para el éxito. Si uno de los horizontes de comportamiento situado por el proyecto revolucionario es que la voluntad, el sacrificio y el trabajo honesto garantizan los logros, la experiencia de la degeneración y la invalidez a la que son sometidos los sujetos en el Periodo Especial lo impugnan. Carlos pasa de batallador en un ejército sin guerra que ganar a sujeto que emprende el viaje. Sólo el extranjero, como un *deus ex machina*, puede en ese momento amparar y patrocinar un porvenir de prosperidad: para Carlos, para la madre de Isabela, para Ana.

Los personajes que se quedan padecen los reajustes a la economía, la falta de control sobre la criminalidad, los cambios bruscos en el comportamiento social que se han dado en llamar 'pérdida de valores', la desangelización de los sueños quijotescos y la brutalidad de la vida cotidiana. El tiempo se convierte en un sello definitorio sobre las generaciones: los que nacen y crecen sin memoria en medio de la crisis, los que tienen edad para reajustarse y recomenzar, los que sienten el pasado como un peso que gravita sobre su futuro, los que ni siquiera se plantean el futuro como posibilidad.

Para la abuela de Carlos o para el padre alcohólico de Ricardo el hambre es una fase de consunción camino a la muerte. Estos personajes se encuentran en un estado de autofagia, donde la existencia se reduce a la espera. Son ancianos a los que los médicos les explican que deben llevar la vida con 'responsabilidad' para obtener 'calidad' en esta etapa. El vaciado de sentido de las palabras se produce cuando el consejo adecuado de los médicos choca contra la realidad. La abuela de Carlos sostiene con su empeño cíclico la dinámica hogareña, pero prefiere morir para liberar de toda carga al nieto, para proveerlo de la posibilidad de optar. El padre de Ricardo intenta suicidarse sin éxito. "Olvidar es importante, aprender a olvidar", dice, una vez que decide someterse a la rehabilitación. Su esposa, cuando aún Ricardo era un niño, había muerto en una misión internacionalista y desde entonces el trauma familiar había pesado sobre el desarrollo de sus vidas.

El 'recuerdo traumático' se vincula al entorno familiar. La narración se opera a través de la intercalación de pasado y presente, el pasado como una impresión indeleble sobre el presente, como velo fantasmático que sofoca al libre arbitrio. La representación sucesiva de las heridas que a nivel familiar son obradas por la macrohistoria cubana es un motivo recurrente en la película. La madre que masculla el español y habla en ruso como signo de distancia cultural, el padre emigrado ilegalmente por el puerto del Mariel, la madre muerta probablemente en Angola, son incisiones en la médula social que marcan a las nuevas generaciones.

La imagen de los niños vestidos con los uniformes de pioneros en los pasillos de la escuela donde se conocieron los personajes alude a la educación general en Cuba, donde se fraguan los sueños, las expectativas incumplidas y la estandarización en el aprendizaje escolar de la historia. *Larga distancia* trata de situar, como alternativa de escritura, la intrahistoria en contrapunto con los eventos registrados en los libros de texto, las crónicas oficiales, las noticias. Es ésta una inclinación que se repite en el cine cubano de las últimas dos décadas como acto de descarga postraumática: hacer visibles los intersticios donde habitan los sujetos comunes con sus contrariedades y sus interrogantes.

II. LA MARGINALIDAD PARADÓJICA COMO ESTATUS DE CRISIS EN *SUITE HABANA* (2003) DE FERNANDO PÉREZ

Suite Habana, frente al torrente del hambre como base para la representación de la crisis, opta por la exposición de la marginalidad en convivencia con la estabilización de la vida cotidiana, a saber, la estrechez como escenario de un flujo vital que no se detiene. Para Rita de Maeseneer:

La película se propone resaltar lo que de paradójicamente poético puede haber en una realidad signada por la precariedad material e indaga mediante un montaje sutil de imágenes en la individualidad de los diferentes personajes. En los diferentes momentos de comida que estructuran en parte la película, se estetizan los actos cotidianos como el proceso de escoger el arroz y los frijoles, la cebolla que se corta en lascas, los ajos que se machacan, el maní que se tuesta y se mete en

cucuruchos... Se filman la miseria y la pobreza con dignidad, a veces combinadas con un tono nostálgico.⁴

El contexto espacio-temporal en el que es filmada *Suite Habana* está vinculado a la atomización y re-colocación jerárquica de los sujetos en el eslabonamiento social que se produce en adecuación a la crisis económica. Cuando se desplaza a un grupo o a un individuo de un rango de aceptabilidad, cuando se le sitúa fuera de la zona de legitimidad establecida dentro de los esquemas culturales, políticos, sociales, se produce un acto de marginalización. La exclusión es un estatus, determinado por las tensiones entabladas entre mayoría/minoría, tradición/excentricidad, legalidad/criminalidad, florecimiento/decadencia, salud/enfermedad, fuerza/debilidad, adultez/infancia, juventud/vejez, norma cultural pactada/ruptura de lo normativo. Asimismo, la exclusión puede estar dada por la imposibilidad de acceso a la participación y a la toma de decisiones sobre las ejecutorias del poder, o de acceso a una fase de bienestar, pactada con sus agentes propiciatorios.

A partir de la degeneración económica de los años noventa, los espacios de legitimidad social, tal y como se habían propuesto en los años sesenta, se distorsionan. El obrero, la familia y el barrio como núcleos complementarios, la mujer dignificada por su independencia laboral, se ven contaminados por la súbita pérdida de respaldo económico y la rápida emergencia de nuevos paradigmas sociales vinculados a la prosperidad. El imaginario del 'pueblo' como fuerza ilustrada, motriz, que consigue al 'cultivar la huerta' un estado de bienestar propio, se ve depreciado por el desbalance social que provoca la crisis.

Suite Habana se produce en la zona limítrofe entre el documental y la ficción, muestra fragmentos de las vidas de personas comunes, que trazan un mapa sobre el entorno urbano de la capital. Es el planteamiento fotográfico y la selección de una realidad que estaba allí antes de ser filmada y que permanece fuera de la pantalla una vez terminada la película. Presenta, asimismo, la singularización discursiva y el ordenamiento dramático-narrativo de una serie de historias sobre la difícil relación entre las dimensiones material y espiritual en el acontecer diario.

En el filme los sujetos no poseen voz, tampoco son captados en un momento específico, en una función específica. Una gama de hombres y mujeres de distintas edades hacen una puesta en escena de sus propias vidas, o sea, se ponen en escena a sí mis-

⁴ *Ibid.*, p. 368.

mos en silencio. La película transcurre a través del drama de lo cotidiano. Si drama, en su sentido primero, significa acción, he aquí que las historias de *Suite Habana* se desarrollan e impulsan a través de las acciones diarias de sus personajes: sólo esto basta para generar la complejidad de sentidos que proviene de nuestra trama vital. Su tablado, la ciudad, es el espacio representativo de una comunidad de actores sociales que se ven incluidos en algunos espacios de legitimidad y derecho, pero son tocados por la pobreza, la frustración, el deseo incumplido.

Suite Habana no representa esa zona de la marginalidad inclemente o explícita, que rápidamente podemos identificar asociada a la criminalidad, el deterioro del comportamiento cívico y la extrema pobreza. Escoge una *zona-problema*, acaso difícil de clasificar, que es la del ciudadano común cuya marginalidad está dada por no poder formar parte de determinadas áreas de beneficio social: la anciana que tiene que pasar horas vendiendo maní para vivir porque la seguridad social apenas la cobija; el arquitecto que tiene un hijo con una condición Down, vinculado a una escuela y un entorno infantil, pero que está rodeado por un ambiente constructivo derruido, incompleto; el travesti que actúa en un pequeño sitio nocturno, pero no tendrá un espacio en los escenarios legitimados. Los sujetos comunes, que participan de beneficios como la cultura artística, el empleo, la educación, a un tiempo son afectados por las precarias condiciones de vida y por el estatus de marginalidad económica al que se ven sometidos los ciudadanos comunes.

La cartografía social que vemos perfilada en este filme se apoya en la multiplicidad. El ser humano es representado en su variedad etaria, racial, genérica. El trazado de la marginalidad en este caso es transversal: atraviesa a la pluralidad de los sujetos, que oscilan entre la participación social y el desplazamiento hacia los espacios de déficit. No es el hambre o la desesperación, aunque sean tópicos que se movilizan en el filme, lo que se construye como su eje central, sino la ingeniería social incompleta, la discontinuidad en los procesos de integración de la diversidad, sobre la base de las asimetrías de la vida cotidiana.

La mayor parte de los personajes adultos son miembros activos de la sociedad cubana: contribuyen o han contribuido con su trabajo al cometido social dentro de la Isla. Han sido retribuidos, a su vez, con la ilustración y el conocimiento, con el derecho al saber y a la cultura artística. Sin embargo, sus vidas comportan un deterioro económico que clausura la posibilidad del pleno bienestar. Como su ciudad o como sus hogares, los personajes se nos muestran amalgamados y polivalentes. El mé-

dico se contrata como payaso en los cumpleaños infantiles, el bailarín del Ballet Nacional carga, con los mismos brazos, la muchacha grácil y los materiales de construcción para levantar sus paredes. Nuevamente, la dimensión de los objetos, de lo común cotidiano, refuerza el contrapunto entre lo que el sujeto comporta o ha comportado para el conjunto social —médico, arquitecto, obrero, instructora de arte, profesor de marxismo, bailarín clásico— y las resultas de este saber y actuar en su propio entorno. El universo de las cosas rodea al hombre y pasa a formar parte de su capital simbólico. En este caso, la imagen de la crisis se afirma en la representación de personas ‘ilustradas’ y pobres.

La ilustración y los espacios de conocimiento que sustentan el proyecto de desarrollo se manifiestan como parte de una obra inconclusa. Los personajes acceden a una zona del saber, sin embargo los entornos inacabados en los que viven (casas a medio construir o medio derruidas) permiten hacer una lectura de la propia vida que expresa que la ilustración no ha llegado a corresponderse con el esperado o consecuente desarrollo en la dimensión físico-material. El sujeto para ganar en plenitud y legitimidad necesita tanto la prolongación en los espacios del conocimiento como en los espacios físicos, de lo contrario, se produce una simbólica del absurdo o el planteamiento de una paradoja: ¿no estamos precisados del alimento, del techo, de la bonanza material tanto como de adquirir una anchura espiritual o una destreza intelectual?

El sueño del joven bailarín es arreglar su casa para que su madre viva cómoda y llegar a ser una gran figura de la danza. La segunda apetencia dependerá de su esfuerzo, del tiempo, del talento, la gracia, el talante de sus músculos. La primera ¿de qué depende, sino del reenfoque político en los vacíos económicos para acompañar el *convivio* cultural? Los ambientes hogareños de los personajes de *Suite Habana* no son acogedores, son bellos de una manera atroz. Sin embargo, están llenos de vida, de actividad, de propósitos.

Comentaba Monseñor Carlos Manuel de Céspedes en su acercamiento al filme que:

Quien viva en La Habana ignorando las dificultades y heroicidades cotidianas de la mayoría de sus habitantes que quieren vivir una existencia digna, sencillamente, no vive en la Habana, sino en un sueño pueril, arropado por los *slogans* publicitarios alérgicos a la visión crítica y matizada de la realidad, que sólo se complacen en mencionar triunfos y logros. Dibujan una Cuba que se asemejaría al “mejor de los mundos

posibles". ¡Estirpe de Pangloss!, aquel personaje del *Cándido* de Voltaire que no cesaba de repetir su referencia a ese "mejor de los mundos posibles", aplicando su consideración aún a los acontecimientos más desastrosos. Quien tenga ante los ojos tanto los logros reales, como las posibilidades reales y también las dificultades reales, es quien es capaz de soñar sueños de adulto y puede, entonces, encaminarse a las metas más valederas.⁵

De manera que la película resulta un contrapunto visual a la imagen tipificada de los habitantes de La Habana, pues sea con fines turísticos o propagandísticos, ningún álbum de la capital incluye al ciudadano común, al que sortea soñoliento los baches en la calle o traslada una carretilla con arena, o hace la cola para comprar los huevos e intenta decorar una pared desconchada con la fotografía familiar, o el que va a emigrar y sabe que el regreso será temporal y efímero. La ciudad, sin embargo, obtiene su perfil de estas identidades fronterizas que todos sus habitantes compartimos. "Felices los normales, esos seres extraños", reza un verso de Roberto Fernández Retamar.

El niño con Síndrome de Down no aparece sonriente en nuestras vallas públicas con su uniforme de pionero, pero es un niño que juega a las sombras chinescas y descubre constelaciones con su padre, que corre feliz por el paseo del Prado y se inscribe en una escuela cubana. Su abuelo es radioaficionado, su abuela pinta paisajes floridos, su padre le garantiza el sustento contratándose como constructor. La desviación de las imágenes públicas hacia el esquema deseable de los paradigmas familiares, es también un tipo de exclusión que la película supera. El humanismo que vemos en pantalla se basa en la iluminación de la dignidad de la pobreza, de la vida que se impone sobre la precariedad, del ejercicio persistente de la ilusión.

La insistencia en los ancianos, en su mirada ensimismada, en su voluntad, es un giro reflexivo sobre la memoria íntima que suponemos se esconde en ellos. Para algunos el futuro es el tiempo presente, la conquista de la próxima jornada, y ese tiempo, el ahora, es severo y extraño. Cuando sobre la imagen de Amanda, al final de la película, aparece rotulado que "ya no tiene sueños", el público llega a una especie de anagnórisis o enfrentamiento a la verdad de la vida, cuando la subsistencia se convierte en último recurso de anclaje.

⁵ Céspedes García Menocal, Monseñor Carlos Manuel: «Un canto a la dignidad y a la esperanza. Algo más sobre *Suite Habana*», *Palabra Nueva*, 122 (septiembre 2003), p. 60.

Se ha llamado la atención sobre la ruptura del estereotipo popularizado del cubano que emprende Fernando Pérez en este filme. Nos enfrentamos a un grupo de personas-personajes que distan mucho de la imagen preconcebida de los hombres y mujeres del trópico: risueños, tendientes al jolgorio, sujetos sexuales, musicales, irreflexivos. En tal caso, se opera una desviación del estereotipo de lo cubano y los cubanos, hacia otra variante de representación, donde el ser humano sigue el ritmo regular de las acciones y cumple con sus deberes diarios.

Cuando acaba el día, no se pierde la voluntad, la energía para actuar, para afeitarse la barba, o amoldar minuciosamente el pelo. Aquel que arregla zapatos acude por la noche a bailar a la pista del salón Benny Moré, vemos y sentimos el temblor de la multitud en el estadio de *baseball*, el obrero que arregla líneas de trenes acude al templo adventista y toca el saxofón, el joven que trabaja en el lavado de las sábanas en el hospital canta y baila sobre unos descomunales tacones en un club nocturno y Francisquito mira las estrellas con su padre. Ninguno de ellos es un personaje de Beckett, ganado por la inmovilidad. Con la noche irrumpe la subversión que protege a la cultura popular de ser arrasada y a los hombres de permanecer inamovibles. En sus espacios de elección individual varios personajes encuentran rutas para la realización moderada de sus apetencias, para la diversificación del breviarario cotidiano.

La alternancia entre los contextos públicos y privados, diseña una ciudad viva, habitada, no sólo porque los sonidos orquestan magníficas sinfonías metálicas, percutidas, a las que ingresan el grito y los silbidos de las ollas, sino también porque nos conduce al silencio, al ventilador improvisado, al perro famélico, a la lámpara de hace cincuenta años que aún presta su luz en una habitación. Los escenarios, los objetos, los sonidos, no son concebidos como mero fondo para asistir a los personajes, sino que a través de los primeros planos, el aislamiento de otras trazas ambientales sobre sonidos específicos, el movimiento de cámara sosegado, se logra la coherencia e intimidad metafórica entre el entorno y el ser humano. Amanda, la señora que vende cucuruchos de maní, es introducida con la visualización lenta de una columna del Prado: la majestad de la columna envejecida ofrece una ciudad que a pesar del deterioro nos cautiva con sus más discretos encantos, mientras que la anciana "camina por las calles, con su rostro sereno y su racimo de cucuruchos, con una majestad mayor que la Emperatriz María

Teresa paseándose por los jardines de Belvedere, en la Viena del siglo XVIII”⁶.

Las pausas, los acercamientos lentos, los grandes *close up* que suelen desacelerar el ritmo narrativo, en este caso calan en la intimidad de los personajes. “Suite Habana corría el riesgo de convertirse en una pasarela interminable de instantes con escaso peso específico y, en cambio, al final ha resultado ser una de nuestras más dramáticas representaciones en torno al rasgo efímero, y al mismo tiempo perdurable, de la existencia humana,”⁷ apunta Juan Antonio García Borrero. Cada momento sostenido en pantalla es una incitación al espectador para su completamiento. Inevitablemente, la cercanía de los rostros y las manos —que suele expresar por lo general el carácter del personaje, a saber, quién es, qué hace— compromete al espectador como a un testigo cercano. En la película se construye un drama participante, donde el público imprime una interpretación a partir de su propia experiencia.

Si la marginalidad define la existencia de un sujeto otro en posición ventajosa, la película lo deja en la zona de silencio que debe llenar el espectador. La dureza y a la vez la ternura que rigen esta historia consiguen provocar la actitud consciente del que la presencia, obligado a tomar una posición. El nosotros/pueblo pendulante entre la pobreza y la tenacidad queda corporeizado en esas criaturas que dejan de ser imperceptibles para la crónica de los tiempos duros.

La estética del hambre como impacto o golpe simbólico sobre el espectador es reinscrita desde las imágenes producidas sobre la crisis cubana. De una parte, escapar, ansiar, devorar y, de otra, resistir, continuar, soñar son los vértices que los dos filmes proponen. En *Larga distancia* la pobreza y, por ella, la pérdida de los amigos provoca una lesión en el proyecto personal, familiar y memorístico. En *Suite Habana* la performatividad silenciosa de la vida cotidiana, de los personajes forzados a la marginalidad, se recoge como documento verídico, al mismo tiempo recreado por el ojo del cineasta-testigo que muestra no el fin sino la discontinuidad y la contradicción del proyecto social.

Ese momento de detención en la marcha incesante de la ilusión revolucionaria es observada por Slavoj Žižek en *Bienvenidos al desierto de lo real*:

⁶ *Ibid.*, p. 61.

⁷ García Borrero, Juan Antonio: «Las iniciales de la ciudad (La libertad expresiva en el cine de Fernando Pérez)», en: *Otras maneras de pensar el cine cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2009, p. 130.

No hay que sorprenderse de que la impresión básica que produce La Habana en 2001 sea la de que los habitantes originarios de la ciudad han escapado y *esta ha sido tomada por okupas*, fuera de lugar en esos magníficos edificios antiguos, ocupándolos temporalmente, dividiendo amplios espacios con paneles de madera, etc. La imagen de Cuba que podemos obtener de alguien como Pedro Juan Gutiérrez (autor de la *Trilogía sucia de La Habana*) es significativa: el "ser" cubano como opuesto al acontecimiento revolucionario: la lucha diaria por la supervivencia, la escapada a través del sexo promiscuo y violento, el llenar el día con proyectos sin futuro. Esta inercia obscena es la verdad de lo sublime revolucionario.⁸

El *okupa* no es dueño pero habita el espacio, invade, modifica, refuncionaliza, e intenta alargar su permanencia a través de la obstinación en el presente y la visión azarosa del mañana. La "inercia obscena" de la que habla Žižek es el estado donde la duración de los efectos de la catástrofe asedia a los sujetos obligados a consumir un día tras otro. Es la representación de la vida anclándose, abriéndose camino sin orden, como la maleza sobre las ruinas.

El momento de deterioro social supone un detenimiento en el avance lineal y progresivo y genera una superposición de las dinámicas que se percibe como estatismo: "a la espera del acontecimiento mesiánico, la vida queda suspendida"⁹. En *Larga distancia* no hay escapatoria 'dentro' del marco insular sino sólo en el 'afuera'. En *Suite Habana* el 'hoy' es experimentado como ciclo y su iteración, imaginada por el espectador, perpetúa la sensación de atasco en los escenarios físicos, embestida al cierre por la enunciación de los sueños de los personajes, casi todos vinculados a un tipo de realización afectiva. Hambre y marginalidad, degeneración y deseo de prosperidad por una parte, y por otra, movimientos entre la decadencia física y la resistencia espiritual, son modos de espejear la experiencia de la crisis y sus huellas en los micromundos humanos.

BIBLIOGRAFÍA

Céspedes García Menocal, Monseñor Carlos Manuel de: «Un canto a la dignidad y a la esperanza. Algo más sobre Suite Habana», *Palabra Nueva*, 122 (septiembre 2003), pp. 57-62.

⁸ Slavoj Žižek: *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal, 2005, p. 13.

⁹ *Ibid.*, p. 12.

Astrid Santana Fernández de Castro

García Borrero, Juan Antonio: «Las iniciales de la ciudad (La libertad expresiva en el cine de Fernando Pérez)», en: *Otras maneras de pensar el cine cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2009, pp. 115-133.

Houellebecq, Michel: *Plataforma*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Lezama Lima, José: *El reino de la imagen*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981.

Maeseneer, Rita de: «La (est)ética del hambre en el Período Especial», *Cuadernos de literatura*, 39 (enero-junio 2016), pp. 356-373.

Rocha, Glauber: «Estética del hambre», en: *Del hambre al sueño*. Buenos Aires: Fundación Eduardo F. Constantini-MALBA, 2004, http://70.32.114.117/gsd1/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14nota.pdf (Consultado 18-IV-2016).

Žižek, Slavoj: *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal, 2005.

Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Acta de la Asamblea General Ordinaria

Lausana, viernes 28 de noviembre de 2014

(17:50h-19:40h)

El Presidente, Harm den Boer, da la bienvenida a los socios presentes y comunica a la Asamblea las ausencias justificadas de: Cristina Albizu, Carlos Álvar, Jonathan Corbillon, Viorica Codita, Hans-Jörg Doehla, Sarah Finchi, Eloísa Hagen-Melo, Gerold Hilty, Rita Catrina Imboden, Antonio Lara, Jorge Ledo, Itziar López Guil, Julio Peñate, Yvette Sánchez, Juan Sánchez Méndez, Beatrice Schmid y Gustav Siebenmann.

Entre las causas de estas ausencias, se hace mención especial a la de Beatrice Schmid, quien se encuentra en España en un homenaje al profesor German Colón, un investigador fundamental para el hispanismo suizo. Harm den Boer informa a la Asamblea de que la SSEH se ha adherido también a este merecido homenaje.

1. Aprobación del Orden del día

La Asamblea General Ordinaria (AGO) aprueba el Orden del día por unanimidad.

2. Aprobación del Acta de la Asamblea General de 2013

Se sugieren dos correcciones en el acta redactada por el anterior secretario, Jorge Ledo, que son introducidas por la actual secretaria en el momento. La primera corrección la señala Ángel Berenguer, quien comenta que en las actas no se menciona explícitamente que las cuentas fueran aceptadas. La segunda se refiere al nombre Burka Kodita que es corregido por Viorica Codita, miembro del tribunal al premio de la SSEH desde el 2013.

Tras estas enmiendas, la AGO aprueba el Acta de la Asamblea del 22 de noviembre de 2013 por unanimidad.

3. Informe del Presidente

El Presidente, Harm den Boer recuerda y agradece la labor del secretario del año pasado Jorge Ledo, quien redactó el acta recién aprobada y agradece a la secretaria actual Elena Diez del Corral Areta todo su esfuerzo, haciendo hincapié en que es uno de los puestos que más trabajo implica.

Seguidamente, se detiene en comentar algunos puntos sobre lo sucedido a lo largo del año:

Cambios en las universidades: Al Presidente no le consta que haya habido nuevos nombramientos este año. Se recuerda la muerte de nuestro socio Henk de Vries, quien falleció el 17 de abril de 2014 en Ürikon.

Actividades patrocinadas por la sociedad: La Academia, a través de la SSEH, ha contribuido a las siguientes actividades: el Coloquio “Pasado y presente de la pluralidad lingüística de España” (Jornadas Hispánicas de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos que tuvieron lugar el 22 y 23 de noviembre de 2013, organizadas por los profesores Sánchez Méndez y Sánchez Jiménez de la Universidad de Neuchâtel); el Coloquio internacional “Narcoficciones latinoamericanas” que se celebró del 4 al 5 de abril de 2013 en la Universidad de Lausana, organizado por el profesor Marco Kunz; el Coloquio “Góngora y Lope entre su tiempo y el nuestro (1613-2013)” que tuvo lugar el 18 y 19 de abril de 2013, organizado por Natalia Fernández Rodríguez y Bénédicte Vauthier y su equipo; el Coloquio-homenaje a Severo Sarduy, organizado por las profesoras Catalina Quesada Gómez y Bénédicte Vauthier del 5 al 6 de junio de 2013 en Berna y continuado el 7 y 8 de junio en París; la publicación del volumen 23 del *Boletín Hispánico Helvético* con el dossier “Ideas, ideologías e idearios en torno a la lengua y la lingüística españolas” y del volumen 24 con el dossier “Acontecimientos históricos y su productividad cultural”; y, por último, el premio de la SSEH al mejor trabajo académico de ese año.

Otros hechos de importancia: La Sociedad participó en una reunión convocada por el presidente de la Sociedad de hispanistas franceses (SHF), Christian Lagarde. El encuentro tuvo lugar en la *École Normale Supérieure de Lyon*, el 13 y 14 de junio de 2014. Se trataba de reunir a los presidentes de diferentes asociaciones de hispanistas europeos para intercambiar y compartir experiencias en cuanto a enseñanza e investigación universitarias y reflexionar sobre la posibilidad de crear una Asociación Europea del Hispanismo, propuesta que fue muy bien recibida.

El presidente de la SSEH participó en nombre de todos los socios, informó sobre la historia del hispanismo en Suiza, ofreció un panorama de la situación del español en las distintas universidades, sobre la base de la ocupación de las entidades (cátedras y personal docente e investigador) y con un cálculo aproximado de los estudiantes. Asimismo, informó sobre las actividades de la Sociedad y el papel positivo de la Academia para la subvención de (parte) de nuestras actividades académicas, aunque subrayó las dificultades que se presentan hoy en día para reunir fondos. En abril del 2015 se celebrará la siguiente reunión, organizada por Trevor Dadson en nombre de los hispanistas británicos.

Noticias relativas a la Academia de Ciencias Humanas y Sociales: La reunión anual de esta entidad se llevó a cabo el 23 y 24 de mayo de 2014 en Berna. Lamentablemente el Presidente se tuvo que ausentar a muy corto plazo por enfermedad. Algunos temas de la reunión fueron el informe sobre el futuro de las Humanidades y una ponencia sobre el problema de la cuantificación o medición en las Humanidades: ¿cómo se evalúa la investigación?

En cuanto a la reunión de delegados se puede informar de que nuestras propuestas fueron aceptadas.

Un punto que vuelve a plantearse es la política actual de los subsidios dados por la Academia: el rumbo marcado por ella es dar prefe-

rencia a la celebración de coloquios y otras reuniones científicas con un claro perfil multidisciplinario, es decir, en colaboración con otras disciplinas/otras sociedades dentro de la SAGW: las propuestas que cumplen esa expectativa pueden contar con subvenciones (aparte de nuestras jornadas). Ello significa que sigue habiendo financiación disponible (apenas restricciones), pero mucho menos para coloquios exclusivos del hispanismo.

Después del referéndum sobre la inmigración masiva del 9 de febrero pasado, la Academia se expresó en términos muy claros a favor de un espacio académico abierto en Europa. Desgraciadamente, hemos podido comprobar los efectos casi inmediatos de la votación en la relación entre Suiza y la Comunidad Europea: la congelación de los programas Erasmus —ahora continuadas pero no bajo premisas idénticas— y unos efectos dramáticos para los programas europeos de investigación, que también solo en parte han podido ser remediadas. Ojalá que la inminente votación de la iniciativa “Ecopop” no agrave la situación.

En junio de 2014 la Academia envió un cuestionario relativo a su programación y planificación para los próximos años, que ofreció la posibilidad a nuestra sociedad de expresar, por una parte, nuestra satisfacción con el apoyo de la Academia, pero también nuestra preocupación por el espacio reducido que tienen las solicitudes disciplinares (filológicas) dentro de la política actual de la Academia; insistimos en su importancia. También hemos marcado en el cuestionario el deseo de tener mayor acogida para actividades en beneficio de los programas de doctorado.

Para terminar, el Presidente expresa su deseo de obtener datos más precisos sobre los estudiantes de español de cada universidad suiza. Además, comenta que sería interesante proponer algunas preguntas escritas para poder recoger estos datos y ponerlos en relación con las demás filologías.

Tras la lectura de su informe, Dolores Philipps-López manifiesta que se ha olvidado mencionar otra actividad de la Academia que se refería a la multidisciplinariedad: un congreso organizado por la sección de español de Ginebra en colaboración con la Sociedad de Americanistas. Harm den Boer comenta que él no tenía esos datos, pues es la Sociedad de Americanistas la que pidió la financiación a la Academia. Yvette Bürki le pide a Dolores Philipps-López que le envíe al Presidente esos datos para incluirlos el año que viene en nuestras actas.

4. Informe del Tesorero

El Tesorero, Ángel Berenguer, da cuenta de las actividades de la tesorería a partir del mes de abril de 2013:

Socios: Continúa la tendencia a la baja del número de socios de los últimos años. A finales de 2012, la SSEH contaba con 254 socios activos, mientras que a finales de 2013 eran 249. Se dieron de alta 14 socios; se dieron de baja 6; se dio de baja a 13 socios más de manera automática por no tener noticias de ellos en los últimos dos años.

Balance: Como se puede ver en el balance, las entradas y salidas corresponden a los movimientos habituales de nuestra cuenta. La mayoría de las actividades fue subvencionada por la ASSH; la Sociedad

actuó como intermediaria en la solicitud de financiación a la misma. Así se ve en el *Boletín Hispánico Helvético* (en el que figuran la subvención recibida, correspondiente a 2012, y los gastos desembolsados en 2013 por el segundo número de 2012 y por el primero de 2013), en las Jornadas Hispánicas de 2012 y en el coloquio Narcoficciones en América Latina. También figura la subvención a Hispánica Helvética de 2012, que fue tramitada el ejercicio pasado. Por último, se registraron 40 francos en ventas del *BHH*.

El déficit de 2013 fue de 1.380,44 francos. Considerando las dos cuentas existentes (la postal y la de Crédit Suisse), el capital de la SSEH a finales de 2013 ascendía a 37.551,04 francos. Quiero agradecer las diversas ayudas del equipo de Basilea para el envío de las cuotas, así como el trabajo de las controladoras de cuentas, a saber la profesora Yvette Sánchez y la doctora Gabriela Cordone.

Tras la lectura de su informe, Yvette Bürki recuerda que en las universidades deberíamos intentar obtener nuevos socios, recordando a los nuevos colaboradores de manera recurrente que existe la SSEH y los beneficios de asociarse a ella.

Bénédict Vauthier comenta que quizás sería conveniente redactar una carta breve o un anuncio informativo para difundir la Sociedad. Gabriela Cordone expone que en un momento se habló de hacer algo más atractivo y con colores que fuera más allá de una simple hoja que se confundiera con otros comunicados. Mariela de la Torre señala que se podría incluir un formulario de inscripción en esa hoja, propuesta que Hugo Bizarri respalda, aunque comenta que la idea de un póster también es buena y que ambas propuestas no son excluyentes.

Yvette Bürki pregunta a los socios si hay entre nosotros alguien que podría encargarse de elaborar estos documentos. Gabriela Cordone comenta que ella podría encargarse de hacer un boceto, ya que en la Universidad de Lausana hay un servicio de grafismo que lo podría hacer.

Tras esta breve puesta en común de ideas, se procede a votar el informe del Tesorero. Las cuentas se aprueban por unanimidad.

5. Informe de Hispanica Helvetica

Victoria Béguelin, coeditora de *Hispanica Helvetica*, lee el informe anual:

La tarea editorial de Hispanica Helvetica sigue su curso habitual gracias a la estrecha colaboración entre el profesor Antonio Lara, Mariela de La Torre y una servidora.

Como ya saben, en 2013 publicamos el volumen 24 de HH, *Mito, tragedia y metateatro en el teatro español del siglo XX* de nuestro socio Christophe Herzog. Se trata de la tesis de doctorado, dirigida por el profesor Antonio Lara, que su autor leyó en la Universidad de Lausana y por la que obtuvo un premio de la Facultad de Letras. El trabajo constituye un interesante estudio sobre el tratamiento metateatral de la reescritura de mitos y defiende, frente al énfasis en el cuerpo, reivindicado por muchas poéticas dramáticas actuales, un déficit de encarnación, tesis que se demuestra a través del análisis de un corpus de obras significativas del teatro español del siglo XX. El libro tiene 413 páginas y su precio es de 35 francos.

Este año, excepcionalmente, se han editado dos números en nuestra colección. El primero, HH 25, firmado por el profesor Juan Sánchez Méndez, Elena Díez del Corral Areta y Natacha Reynaud Oudot, se titula *Estudios sobre el español colonial de la Audiencia de Quito*. El libro ofrece un panorama de la lengua española empleada en la Audiencia de Quito durante los siglos XVI a XVIII y se articula en cuatro partes dedicadas a la metodología, la fonética y fonología, la morfosintaxis y la oralidad. El libro consta de 280 páginas y su precio es de 30 francos.

La segunda publicación de este año, HH 26, es la tesis de doctorado de nuestra también socia Oxana Danilova. El trabajo, dirigido por los Profesores Rolf Eberenz y Mariela de La Torre, que se presentó en la Universidad de Lausana y recibió el premio de la Facultad de letras, se titula *“Pa que veas que te pido perdón en delante toda España”. Pragmalingüística y análisis del discurso en los diálogos del talk show televisivo “Diario de Patricia” (2001-2011). Aproximaciones teóricasy análisis*. La obra ofrece un acercamiento pragmático a las entrevistas del *talk show* televisivo español, *El Diario de Patricia* (Antena 3). Tomando como base las teorías fundadoras de la Pragmática (la Teoría de los Actos de Habla, el Principio de Cooperación, la Teoría de la Relevancia y la Teoría de la Cortesía), se analizan diversas estrategias pragmalingüísticas que se utilizan en este tipo de formatos televisivos con el propósito de crear espectáculo a través de la palabra para divertir al público y aumentar los índices de audiencia. El volumen incluye un CD con la transcripción del corpus analizado. Consta de 614 páginas y cuesta 45 francos.

Para el año 2015, tenemos prevista la publicación de la tesis de doctorado de Sandra Schlumpf, defendida este año y que obtuvo la máxima calificación. Dirigida por la profesora Beatrice Schmid de la Universidad de Basilea, el trabajo lleva por título *Condicionalidad y concesividad en el judeoespañol moderno escrito*.

Quisiéramos aprovechar la oportunidad para recordarles la existencia de una página web de la Colección (<http://www3.unil.ch/wpmu/hispanica-helvetica/>) a la que agradeceríamos que realizaran enlaces desde las páginas de sus respectivos departamentos o institutos para incrementar su visibilidad.

Y, por último, sólo nos queda manifestar el agradecimiento a nuestra Sociedad por su apoyo económico sin el cual no nos sería posible llevar adelante la edición anual de *Hispanica Helvetica*.

6. Informe del Boletín Hispánico Helvético

Marco Kunz, director del *Boletín Hispánico Helvético*, informa de que la situación del Boletín Hispánico Helvético se presenta estable (el equipo de redacción trabaja de manera eficaz y los gastos no han aumentado).

En 2014 se publicaron los números 23 (primavera, 370 pp.) y 24 (otoño, 258 pp.), con una veintena de artículos de temática variada. El dossier del primero, coordinado por Yvette Bürki y María Luisa Calero Vaquera, versaba sobre *Ideas, ideologías e idearios en torno a la lengua y la lingüística española*; el del segundo, coordinado por Marco Kunz, se titulaba *Acontecimientos históricos y su productividad cultural*. Para los dos próximos años (2015 y 2016) están programados varios dossiers te-

máticos; para el número de primavera de 2017 es todavía posible proponer un dossier.

El director de la revista explica que, por razones logísticas, la edición en papel suele enviarse por correo postal unos dos meses después de la distribución de la versión en PDF y pide paciencia a los suscritos.

Por otro lado, Marco Kunz comenta que la página web del BHH en el sitio de la ASSH resulta difícil de manejar y poco atractiva: se buscará una posibilidad de crear una página web en la Universidad de Lausana, como ya se hizo con *Hispanica Helvética*. En este sitio convendría también colgar un formulario para suscribirse y para hacerse socio de la SSEH.

Finalmente, se discuten los problemas relacionados con el informe sobre las actividades del hispanismo suizo: de algunas cátedras no se recibe informaciones, de otras llegan con mucho retraso y/o incompletas. Por razones prácticas se decide invertir el ritmo de publicación: a partir de 2015, se pedirán las publicaciones de los socios en primavera, pero se incluirán en el número de otoño, mientras que las informaciones sobre las actividades del hispanismo, que abarcarán todo el año académico anterior (es decir, los semestres de otoño y primavera) se pedirán en invierno y se publicarán en el número de primavera, junto con el acta de la asamblea general.

Para terminar, el director del *Boletín Hispanico Helvético* da las gracias a todo el equipo que colabora en la edición y elaboración del mismo.

7. Informaciones de la Secretaria

En primer lugar, la secretaria, Elena Diez del Corral Areta, agradece a los socios su paciencia durante este primer año de rodaje de la nueva secretaría. A continuación, pasa a leer su informe en el que se limita a pasar revista rápidamente a las tareas más relevantes del año 2014:

A principios de año, cuando entré en funciones en el cargo, actualicé la página web de la Sociedad en el portal de la Academia, modificando los datos del nuevo miembro de la Junta Directiva, es decir, del cargo de secretaria, y subiendo a la página web los números 21, 22 y 23 del *Boletín Hispanico Helvético*. Asimismo, a mitades de año eliminé toda la información que existía sobre *Hispanica Helvetica*, incluyendo únicamente un enlace directo a su página web, a petición de sus editores, quienes me escribieron, ya que cuentan con su propia página web, como anunciaron en la Asamblea del año pasado.

Entre mis tareas ha estado también la habitual recopilación de las publicaciones anuales de los socios para su inclusión en el *Boletín Hispanico Helvético* y la recopilación de los «Informes de Actividades de los años académicos» de cada universidad. Aprovecho estas líneas para pedirles, por favor, que se atengan a las normas de edición que se les adjuntan en el correo cuando se les solicita su listado de publicaciones. Tengan en cuenta que incluir tres o cuatro referencias bibliográficas con unas normas de estilo claras y definidas no implica un gran trabajo, mientras que la edición de todas las referencias recopiladas supone una inversión de tiempo mayor. A este respecto, agradezco a

Marco Kunz su labor de edición para incluirlas en el *Boletín Hispánico Helvético*. En cuanto al informe de actividades, les pido también que lean con detenimiento las indicaciones que se les envían. En el informe de actividades no se tienen que incluir las publicaciones de los miembros del departamento (como ha sucedido este año con los informes de algunas universidades), pues para ello ya se pide a los socios individualmente sus referencias.

En estrecha colaboración con el Tesorero mi trabajo ha consistido también en el mantenimiento del fichero de socios (adhesiones, bajas, cambios); y en la búsqueda, en algunos casos, de correos electrónicos de algunos socios o entidades. En este sentido, quiero agradecer a Ángel Berenguer toda la ayuda que me ha brindado a lo largo de este año, y la rapidez y disponibilidad con que ha respondido siempre a mis dudas.

Por otro lado, y como bien saben, pues es el trabajo más visible de la secretaría, he difundido a los socios por correo electrónico la información sobre las actividades relacionadas con el hispanismo en Suiza que tienen lugar en las respectivas secciones, departamentos e institutos de nuestras Universidades (ya fueran convocatorias laborales, conferencias, coloquios, exposiciones, etc.). Aprovecho también para agradecer a aquellos socios que me envían las informaciones completas e incluso los correos redactados para facilitarme la tarea. Jorge Ledo comentó el año pasado que la práctica totalidad de los anuncios fueron redactados o reelaborados desde la Secretaría y, aunque muchos siguen siéndolo, prácticamente la mayoría de los socios envían las informaciones completas y son muy agradecidos. Además, me gustaría también agradecer la comprensión e indulgencia de estos socios cuando he enviado algún correo incompleto, sobre todo por olvidarme de los archivos adjuntos. Estos anuncios han sido bastante frecuentes a lo largo del año (a excepción de los periodos vacacionales), lo que demuestra una gran actividad en nuestra Sociedad. Hasta el día de hoy suman un total de 86 anuncios.

También, he filtrado y redistribuido los correos electrónicos con asuntos que no competen a la Secretaría pero que igualmente le son remitidos, me refiero a anuncios de altas y bajas de la Sociedad y a la solicitud de subvenciones de la Academia. La correspondencia total (sin distinciones) recibida por la Secretaría en 2014 (hasta hoy, 28 de noviembre) alcanza ya un total de 586 mensajes clasificados y archivados. Una novedad de este año, además, ha sido el envío por correo electrónico de toda la documentación en relación a las Jornadas (la convocatoria a la presente asamblea y todo el material que se enviaba junto a ella), lo que ha facilitado claramente la tarea, aunque todavía hay socios de los que no nos consta su correo electrónico, por lo que preparé también los sobres (35) para enviarles toda la documentación por correo postal. Aprovecho también estas líneas para agradecer a todos mis compañeros de la Universidad de Lausana su disponibilidad a ayudarme y, en especial, a Milagros Carrasco, quien no dudó un segundo en ponerse a preparar los sobres conmigo, cuando me vio en plena tarea.

También incumbe a la Secretaria la responsabilidad del Premio SSEH al mejor trabajo académico de las Universidades suizas (desde la convocatoria hasta la entrega, pasando por la lectura de los trabajos recibidos, la coordinación y comunicación con los 4 miembros del Jurado, y la redacción del fallo y del certificado). A este respecto, quiero agradecer en nombre de toda la Junta Directiva, el compromiso y el trabajo de quienes forman el actual jurado: Milagros Carrasco (Univ. Lausana), Viorica Codita (Univ. Neuchâtel), Sonia Gómez (Univ. Lausana) y Adrián Sáez (Univ. Neuchâtel).

En relación a este punto sí que me gustaría modificar algo y es el envío de la convocatoria al "Premio de la SSEH". Tradicionalmente se ha mandado un correo únicamente a los catedráticos (tal y como se ha hecho este año), pero considero que debería enviarse a todos los socios o, al menos, a todos aquellos cargos que son responsables de trabajos académicos (sobre todo de tesinas de máster, como los MER, Chargée des cours, chargée d'enseignement...). Digo esto, porque a veces la información no se transmite, como sucedió este año, y los directores de tesinas u otros trabajos académicos que no ocupan un puesto de catedrático no están al corriente de la convocatoria. La Asamblea está de acuerdo con la propuesta y se acepta por unanimidad que la convocatoria se envíe a todos los socios a partir de ahora.

Para concluir, la Secretaria les recuerda a los socios que dentro de unas tres semanas, les solicitará el envío de su lista de publicaciones del año 2014 (con plazo hasta enero), y les ruega a todos que no olviden la existencia del «Premio SSEH».

Bénédicte Vauthier pide la palabra para agradecer el trabajo de la secretaria.

8. Jornadas Hispánicas 2015 y siguiente

a) *Informe de la organizadora de las Jornadas Hispánicas de 2015*

Bénédicte Vauthier comenta que las próximas Jornadas Hispánicas versarán sobre "El impacto de lo visual y las nuevas tecnologías sobre los procesos de lectura y escritura. Especialización y fragmentación en la literatura hispánica".

Las Jornadas tendrán lugar los viernes 27 y sábado 28 de noviembre de 2015 en Berna y se orientarán en torno a cuatro ejes: espacio-tiempo, texto-hipertexto, texto-imagen e interacción-inmersión.

En breve, Bénédicte Vauthier enviará a la secretaría la propuesta para que se difunda a los socios a quienes los anima a participar.

b) *Propuesta presentada para las Jornadas Hispánicas 2016*

Abraham Madroñal toma la palabra y comenta que las Jornadas del 2016 podrían tratar sobre "Cervantes y el canon", "Cervantes y otras literaturas", "La dimensión de Cervantes", etc. Tiene algunos nombres en mente sobre posibles conferenciantes, pero quizás sea demasiado prematuro comentarlos ahora.

La Asamblea aprueba que dichas jornadas se celebren en la Universidad de Ginebra con una abstención por parte de Harm den Boer.

9. Solicitudes extraordinarias a la SSEH: principios y práctica

El Presidente informa sobre las solicitudes extraordinarias que se han pedido a la Sociedad en el 2014 y sobre la manera en que éstas han de tratarse, buscando un equilibrio entre la capacidad de actuar de la Junta Directiva, por una parte, y la transparencia ante la Sociedad, por otra.

Las ayudas solicitadas han sido las siguientes:

- 1) Para la celebración del coloquio "España ante sus críticos. Leyenda negra", solicitada por Harm den Boer y Antonio Sánchez Jiménez.
- 2) Para organizar una semana hispánica, solicitada por algunos estudiantes de Friburgo.
- 3) Para una representación teatral, solicitada por algunos estudiantes de Friburgo.

La primera solicitud fue concedida, la segunda fue rechazada y la tercera, aunque se aceptó, no se ha producido todavía, probablemente porque la obra no ha sido representada hasta ahora.

El Presidente informa sobre la primera solicitud. Para ese coloquio Sánchez Jiménez y él mismo habían solicitado una subvención al Fondo Nacional Suizo (con 6 meses de antelación) y, a pesar de cumplir los requisitos, tanto en la preparación del coloquio como por el calibre internacional de sus ponentes, se les denegó la subvención. Den Boer y Sánchez Jiménez ya se habían asociado a un programa de investigación financiado por el Fondo de Investigación Científica de los Países Bajos (NWO) del que el coloquio formaba parte (fue iniciado en su día por el mismo Sánchez Jiménez) y se encontraba en un estado de preparación avanzado. La cancelación del coloquio no era, por tanto, posible ni tampoco una programación en fechas posteriores. Den Boer informó de que para poder cumplir con el 'Matching' necesario para llevar a cabo el evento (un mínimo de 5000 euros) él aportaría de sus propios fondos de cátedra. Para el dinero que pudiera faltar Den Boer y Sánchez Jiménez decidieron presentar una solicitud de garantía de déficit de 5000 CHF ante la Junta Directiva de la SSEH. Den Boer delegó a Sánchez Jiménez la realización de la petición, dado su cargo en la Junta Directiva y guardó distancia en el proceso de decisión que tuvo lugar el 19 de septiembre de 2014.

La Junta Directiva aceptó la solicitud con las siguientes condiciones:

- 1) Para valorar la petición se requeriría la redacción de un informe en el que se explicitara la actividad que se iba a realizar y la situación en la que se estaba, es decir, los motivos por los que se recurría a la SSEH.
- 2) Junto a este informe se enviarían los documentos justificativos pertinentes, es decir, todas las solicitudes enviadas a las diferentes entidades y las razones por las cuales éstas se rechazaron.
- 3) En la Asamblea se debería reflexionar sobre este tipo de peticiones y establecer los principios generales de las solicitudes a la SSEH para evitar la arbitrariedad en las decisiones.

Tras la exposición del Presidente, se discutió en la Asamblea General sobre esta solicitud y se añadieron las siguientes condiciones:

4) La Sociedad debe disponer de suficientes fondos para conceder solicitudes extraordinarias de este carácter.

5) La decisión tomada por la Junta Directiva debe ser sometida a la Asamblea General celebrada en noviembre del mismo año.

Tras el debate que se produjo en la Asamblea General, se decidió que se escribirían unos criterios concretos para la concesión de solicitudes extraordinarias y que en la próxima Asamblea General se aceptaría o no el texto, votando asimismo sobre la delegación de poder de la Junta Directiva ante estas solicitudes.

10. Premio de la SSEH al mejor trabajo académico 2014

La Secretaria, Elena Díez del Corral Areta, lee el fallo del premio que ha escrito como Presidenta del Jurado al mejor trabajo académico del 2014.

El Jurado, constituido por Milagros Carrasco Tenorio, Viorica Codita, Elena Díez del Corral Areta, Sonia Gómez Rodríguez y Adrián Sáez García ha decidido otorgar por mayoría relativa el Premio de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos del año 2014 a la tesina de máster de Michèle Bigler: *La fuga de la jaula de la melancolía en Sergio Pitol y Álvaro Enrigue*, dirigida por Catalina Quesada.

Este trabajo se centra en el estudio de una serie de novelas de los escritores mexicanos Sergio Pitol y Álvaro Enrigue en el marco de las teorías sobre lo posnacional en la literatura hispanoamericana. Para ello se parte principalmente del trabajo del antropólogo mexicano Roger Bartra, *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano* (1987), poniendo de relieve el impacto que ha tenido la globalización en la escritura, tanto en lo referente a los temas abarcados como en la forma y estructura de las obras.

En su trabajo Michèle Biegler atiende a una serie de cuestiones capitales en la novelística de estos dos autores. Así pues, en las obras seleccionadas de Pitol se señalan las críticas de diversas facetas y personajes de la sociedad mexicana que se llevan a cabo en relación con el papel de las élites, el surgimiento del feminismo, la institución del matrimonio y la función de la cultura y el arte, para reflexionar, finalmente, sobre la identidad del pueblo mexicano mediante el humor. Por lo que respecta a las novelas de Enrigue se menciona también cómo este autor recurre a la risa para preguntarse por el proceso de construcción de la identidad nacional. Con todo ello, Michèle Bigler señala la posible consideración de Pitol y Enrigue como precursores de la literatura posnacional, una tesis tan interesante como innovadora y bien argumentada.

Además de la originalidad del tema presentado y del aporte que su autora realiza a la bibliografía crítica sobre Álvaro Enrigue (bastante reducida hasta la fecha...), cabe resaltar, entre las virtudes de este trabajo: la vastedad del corpus manejado; la habilidad de selección y síntesis con que se exponen las bases teóricas; la madurez, sensibilidad y capacidad crítica con la que su autora emprende el análisis de los textos literarios y su amplio conocimiento de la bibliografía. Por último,

resulta también sobresaliente su presentación y el excelente dominio de la lengua de que hace alarde.

Una versión resumida o extracto del trabajo se publicará en el *Boletín Hispánico Helvético*, ateniéndose a las normas que se especifican en el punto 9 de la convocatoria del Premio.

Por la presente, queda abierta la convocatoria del Premio de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos al mejor trabajo académico 2015.

Felicitemos a esta brillante candidata, Michèle Bigler, por el merecido premio.

11. Varia

El Presidente invita a la Asamblea a tomar la palabra.

Benédicte Vauthier comenta que la semana que viene se celebra un coloquio en la Universidad de Berna al cual están todos cordialmente invitados, al igual que a las Jornadas Hispánicas del año que viene que tendrán lugar en la misma universidad.

El Presidente agradece a los presentes su participación y clausura la Asamblea.

A las 19:40h se levanta la sesión.

Lausana, 28 de noviembre de 2014

La Secretaria, Elena Díez del Corral Areta

Informe de Actividades (Año académico 2014-2015)

Nota: Este informe se ajusta a los datos recibidos por la Secretaría de la SSEH. Omisiones o informaciones incompletas no son responsabilidad de los editores.

UNIVERSIDAD DE BASILEA

Seminar für Iberoromanistik der Universität Basel
Maiengasse 51
4056 Basel
Secretaría: Helene Marchand
061 267 12 65
ibero-romsem@unibas.ch
<http://ibero.unibas.ch>

1. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

a) Literatura

2014-2015

Proyecto «Heterodoxia Iberica» (Dr. Jorge Ledo y Harm den Boer): estudio y edición con publicación en la editorial Brill:

Harm den Boer, junto con Pier Mattia Tommassino, edición y estudio de una traducción española del Corán (ms. EH 48 D 20, Biblioteca Ets Haim de la Comunidad judeoportuguesa de Ámsterdam).

Jorge Ledo, edición de la *Confutación del Alcorán y secta mahometana* (1555) de Lope Obregón.

2014-presente

Dr. Jorge Ledo, investigador en el proyecto «Traducciones quinientistas de Erasmo», dirigido por Julián Solana Pujalte, subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad, España (MINECO).

2013-presente

Harm den Boer:

Participación como socio en el proyecto «The Black legend and the Spanish identity in Golden Age Spanish Theater (1580-1665)», cuya subvención principal proviene de NWO (Organización Neerlandesa para la Investigación Científica, número de proyecto 236-30-009. Organización del Coloquio Internacional en octubre de 2014 (ver bajo 3: actividades que han tenido lugar).

En abril de 2015, participación con la ponencia y posterior publicación de «El valiente puesto en evidencia y en escena: *El valiente Campuzano* de Fernando de Zárata (= Antonio Enríquez Gómez)».

b) Lingüística

Proyectos del grupo de investigación sobre el judeoespañol:

«El verbo judeoespañol. Estudio morfosintáctico basado en un corpus de textos publicados en Oriente entre 1880 y 1930».

«Abraham A. Cappon. Obra, lengua, ideas lingüísticas».

En colaboración con Yvette Bürki (Universidad de Berna): «Edición y estudio de cinco novelas de Marcus Lehmann en traducción judeoespañola».

Proyectos individuales:

«Actitudes lingüísticas en la España del siglo XIX» (Beatrice Schmid, en colaboración con Jenny Brumme, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona).

«L'argot barceloní en el DCVB» (proyecto de Beatrice Schmid en el marco del proyecto internacional *Informatització, fonts dialectals, referents lexicogràfics, cartografia y sonido del "Diccionari Català-Valencià-Balear" (DCVB2.0+)*, dirigido por Maria-Pilar Perea, Universitat de Barcelona).

«Constructing Communicative Spaces. Self-representation and Linguistic Diversity in New York's Spanish-language Press during the First Half of the 20th Century» (Rosa Sánchez).

2. TESIS Y TESINAS

Tesis presentadas

SCHLUMPF, Sandra: *Condicionalidad y concesividad en judeoespañol moderno escrito. Teoría y análisis de corpus* (dir.: Beatrice Schmid).

Tesis en preparación

COLLAZO ALLEN, Adianys: *Modalidades de designación odonímica en los municipios de La Habana* (dir.: Beatrice Schmid).

Tesinas presentadas

AMITI, Arlinda: *Un tratado morisco de prácticas religiosas: Edición del texto y estudio de los elementos árabes* (dir.: B. Schmid).

BÜTTNER, Jonathan: *Con la poesía que en tu cinta suma. A él se debe la impresión, y a mí, la pluma. La contribución literaria de Miguel de Barrios al Atlas Mayor de Joan Blaeu* (dir.: Harm den Boer y Jorge Ledo).

CEREIJO, Natalia: *Características lingüísticas del español de los "secondos" en Basilea* (dir.: B. Schmid).

Tesinas en preparación

DE PAIVA PAULO, Marta: *Los espacios en la literatura de migración* (dir.: Harm den Boer y Marco Kunz).

ILYASHOVA, Tatiana: *La metáfora en el lenguaje económico: su utilización en la prensa española, alemana y rusa* (dir.: B. Schmid).

IVANOVIC, Maja: *Las mujeres en las primeras novelas de Galdós* (dir.: Harm den Boer y Jorge Ledo).

JIMÉNEZ, Cyprian: *Las furias españolas en el Renacimiento* (dir.: Jorge Ledo y Harm den Boer).

SILVA, Sergei: *Literatura del exilio. Perspectivas de la narratología de Roberto Bolaño y Fernando Vallejo sobre su patria abandonada* (dir.: Harm den Boer y Jorge Ledo).

3. ACTIVIDADES QUE HAN TENIDO LUGAR

— Coloquio Internacional: «España ante sus críticos: claves de la Leyenda Negra / Spain Before Her Critics: Keys to the Black Legend», 2-3 de octubre de 2014.

— «La palabra viva en Día de Muertos». Homenaje a Octavio Paz (en colaboración con AMEX Basilea y la Embajada de México en Suiza), 30 de octubre de 2014.

— Conferencia de la profesora Jenny Brumme (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona): «*Das Parfum* de Patrick Süskind. Unidades fraseológicas del olfato y su traducción al español», 28 de abril de 2015.

— Encuentro con el escritor colombiano Santiago Gamboa: «Las ciudades y los libros» (en colaboración con la Embajada de Colombia en Suiza), 6 de mayo de 2015.

— Presentación del libro/ Buchvernissage «Die spanische Moria von Erasmus: verboten, verschollen, ediert», Universitätsbibliothek, 9 de junio de 2015. [Presentación de: Moria de *Erasmus Roterodamo. A Critical Edition of the Early Modern Spanish Translation of Erasmus' Encomium Moriae*. Edited by Jorge Ledo and Harm den Boer. Notes by Jorge Ledo. Leiden/Boston: Brill, 2014].

4. ACTIVIDADES PROGRAMADAS

Congreso Internacional *Shifting Heterodoxies*, Iberoromanische Literaturwissenschaft, org. Dr. Jorge Ledo, septiembre de 2016.

UNIVERSIDAD DE BERNA

Universität Bern/ Universidad de Berna
Institut für Spanische Sprache und Literatur/ Instituto de Lengua y Literaturas Hispánicas
Länggassstrasse 49
CH-3012 Bern
Tfl. +41 31 631 34 16
Fax +41 31 631 38 18
espanol@rom.unibe.ch
<http://www.espanol.unibe.ch>
Directora: Prof. Dr. Bénédicte Vauthier,
benedicte.vauthier@rom.unibe.ch

1. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

a. Lingüística

En la sección de Lingüística del Instituto de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Berna se están investigando temas de interés discursivo y sociolingüístico. Desde una aproximación sociolingüística se estudia la importancia del espacio como valor social y discursivo en la construcción y percepción de la identidad en grandes urbes hispanoamericanas como Buenos Aires y Lima. Desde una aproximación discursiva se están estudiando temas relacionados con la ideología lingüística y los estereotipos.

En colaboración con el grupo de investigación «El judeoespañol» del Institut für Iberoromanistik der Universität Basel se está llevando a cabo el siguiente estudio:

-“*Tresladado del nemêsco*”. *Cinco novelas de Marcus Lehmann en traducción judeoespañola*. Proyecto de edición (con Dr. des. Manuela Cimeli y Prof. Dr. Beatrice Schmid, directora del grupo de investigación basileense).

A partir de enero de 2016, y en el marco de un proyecto de investigación (*Conceptualising Mexican Identity in Schoolbooks and Narratives: A Critical Socio-Cognitive Approach*) de cuatro años de duración financiado por el Schweizerisches Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, en la sección de Lingüística se abre una nueva área de investigación, centrada en el interfaz entre el Análisis del Discurso y la Lingüística Cognitiva.

b. Literatura

La sección de Literatura del Instituto de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Berna desarrolla y promueve, entre otros, proyectos de investigación (tesinas, doctorados), seminarios y coloquios

- en torno a la literatura de los siglos de Oro,
- en torno a los borradores y manuscritos hispánicos contemporáneos y la crítica genética,
- en torno a la nueva narrativa hispánica y a la evolución de las formas narrativas en una perspectiva diacrónica,
- en torno al impacto de la globalización en la literatura y la teoría de la literatura.

2. TESIS Y TESINAS

Tesis presentadas

CHARIATTE, Nadine: *El malagueño real, mental y virtual. Configuración de los significados sociales de una variedad urbana* (dir.: Yvette Bürki).

HAGEN, Eloísa: *De homo viator y errancias centradas. La narrativa de Jaime Marchán en el contexto de la literatura ecuatoriana* (dir.: José Manuel López de Abiada).

Tesis en preparación

GARCÍA AGÜERO, Alba (MA): *Operaciones de conceptualización de la identidad mexicana en libros escolares: una aproximación crítico-socio-cognitiva* (dir.: Yvette Bürki).

WÜRTH, Melanie: *La Ciudad como área lingüística. Un análisis socio-geográfico y sociolingüístico de la percepción en el uso del habla en la Región Metropolitana de Buenos Aires* (dir.: Yvette Bürki).

Tesinas presentadas

BAUMBERGER, Selina: *Autopercepción lingüística y autorrepresentación de los riobambeños (Ecuador)* (dir.: Yvette Bürki).

BINDER, Lea: *La percepción de la variedad sevillana* (dir.: Yvette Bürki).

HAFLIGER, Laura: *El círculo y la línea del uroboros. La contraposición circularidad-linealidad en Cien años de soledad de Gabriel García Márquez*

quez y *La casa grande de Álvaro Cepeda Samudio* (dir.: Catalina Quesada).

MOSER, Marla Eva: *El best seller. Literatura y mercado. Incursiones en la mercadotecnia y la estética del superventas* (dir.: Catalina Quesada).

KUNZMANN, Roman: *La disciplina de la vanidad como novela paradigmática de la narrativa peruana posmoderna* (dir.: Catalina Quesada).

Tesinas en preparación

BUMANN, Dunja: *Las ruinas en la literatura de Antonio José Ponte* (dir.: Adriana López-Labourdette).

GARCÍA, JAVIER: *El discurso político en twitter* (dir.: Yvette Bürki).

VUONO, Simona: *El paisaje semiótico de Barcelona a través de la publicidad* (dir.: Yvette Bürki).

3. ACTIVIDADES QUE HAN TENIDO LUGAR

a. Jornadas, congresos y Workshops

Sección de Literatura

Jornada internacional: *Asedios. Ver, contar la guerra: 1914, 1936, 1992...* (dir. Bénédicte VAUTHIER), 2 de diciembre de 2014. Con la participación de Wolfgang Amadeus BRÜHLART, Margarita SANTOS ZAS, Gérard MALGAT, Pierre MARQUÉS, Gervasio SÁNCHEZ y Matthias ÉNARD. Con el apoyo de la Embajada de Francia en Suiza, la Burgergemeinde Bern, la Cátedra Valle-Inclán, Latin Art Forum & Libromania.

b. Conferencias

Sección de lingüística

En el marco del curso «Introducción a la traducción», impartido en el semestre de primavera de 2015», tuvo lugar una serie de conferencias en las que se abordaron diferentes temas relacionados con esta actividad. Las conferencias corrieron a cargo de Jenny Brumme (Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge, Universitat Pompeu Fabra), Carsten Sinner (Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie, Universität Leipzig), Elia Hernández Socas (Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie, Universität Leipzig) y Christian Bahr (Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie, Universität Leipzig).

Sección de Literatura

Espectáculo de marionetas: *En una maleta abandonada*, seguido de una conferencia sobre la historia de “La máquina real”, ambos impartidos por Sergio Adillo (11 de marzo de 2015, ONO).

4. ACTIVIDADES PROGRAMADAS

Jornadas internacionales de estudio (diciembre de 2016). “Teorías de la novela en debate (1868-1966). Francia & España” (Con el apoyo de la SAGW/ SSEH) (Dir. Bénédicte Vauthier).

5. OTROS HECHOS DE RELIEVE

La profesora Yvette Bürki ha sido nombrada profesora extraordinaria de Lingüística en la Universidad de Berna (febrero de 2015).

La profesora Catalina Quesada Gómez presentó su dimisión en la Universidad de Berna (septiembre de 2014) y se incorporó como Lecturer en la Universidad de Miami (enero de 2015).

En octubre de 2015 el Schweizerischer Nationalfonds zur Förderung der Wissenschaftlichen Forschung concedió una financiación de cuatro años (1.01.2016-31.12.2020) al proyecto *Conceptualising Mexican Identity in Schoolbooks and Narratives: A Critical Socio-Cognitive Approach* (Proyecto nr. 100012_162892).

UNIVERSIDAD DE FRIBURGO

Departamento de Lenguas y Literaturas
Dominio Español
Av. Beauregard 11
CH-1700 Fribourg
Tel: +41 26 300 78 98 y +41 26 300 78 97
Mail: julio.penate@unifr.ch
Mail: hugo.bizzarri@unifr.ch
Página Web: <http://www.unifr.ch/esp>

1. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

a) *Literatura*

Julio Peñate: *El relato de viaje factual en España durante el siglo XIX.*

Julio Peñate: *La narrativa policial en las letras hispánicas.*

Julio Peñate: *Espacio insular y creación literaria en el ámbito hispano.*

b) *Filología Hispánica*

Hugo O. Bizzarri: *Preparación de la edición crítica de los Dichos de sabios de Jacobo Zadique de Uclés, colección de sentencias del s. XV.*

2. TESIS Y TESINAS

Tesis en preparación

AEBISCHER, Nadine: *El relato neopolicial chileno: entre narrativa social y ética* (dir.: Julio Peñate).

FERNÁNDEZ, Adrián: *La Historia de Alejandro Magno de Quinto Curcio y su difusión en el s. XV español: preparación de la edición crítica del manuscrito BNM 7565* (dir.: Hugo O. Bizzarri).

IMBERDORF, Sebastian: *Identidades múltiples: hibridismo cultural y social en la narrativa hispanounidense de los siglos XX y XXI* (dir.: Julio Peñate).

PEREIRA, Rubén: *Las Sumas de historia troyana frente a sus modelos* (dir.: Hugo O. Bizzarri).

RAMÍREZ, Soraya: *La novela policial en la Cuba de fines del siglo XX: Daniel Chavarría y Leonardo Padura* (dir.: Julio Peñate).

WERNICKE-CARRASCO, Milagros: *La gran conquista de Ultramar. Estudio filológico y preparación de una edición crítica del manuscrito BNM 1187* (co-dir.: Hugo O. Bizzarri).

Tesinas presentadas

- CASTELLANOS MAYORGA, Emma Rocío: *La violencia en la narrativa de Laura Restrepo* (dir.: Julio Peñate).
- CASTILLO CORTÁZAR, Ana Carolina: *Ernesto Mächler, Juan Villoro y Mempo Giardinelli: el viaje del peregrino latinoamericano por su propia patria* (dir.: Julio Peñate).
- CERCLÉ, Lidia: *La literatura femenina en la novela de Elena Poniatowska* (dir.: Julio Peñate).
- DÍEZ, Anabel: *La presencia del inglés en el habla de los cubanos de Miami. Su incursión en los periódicos El Nuevo Herald y El Diario Las Américas* (dir.: Mariela de La Torre).
- MÜLLER, Milena: *La lengua de las prostitutas en Don Quijote de la Mancha y La Celestina* (dir.: Hugo O. Bizzarri).
- RAMÍREZ GUZMÁN, Soraya: *Dimensiones narrativas en la tetralogía Cuatro estaciones: una aproximación social en torno al poder establecido* (dir.: Julio Peñate).
- VOGT, Nathalie: *La política y propaganda en torno a la dinastía Trastámara en el Cancionero de Baena* (dir.: Hugo O. Bizzarri).

Tesinas en preparación

- ALVARADO, Ramón: *El bilingüismo en los cancioneros del fin de la Edad Media* (dir.: Hugo O. Bizzarri).
- ANTHENIEN, Caroline: *La imagen de España en la obra de Azorín: los pueblos, el paisaje, el hombre* (dir.: Julio Peñate).
- BERSET, Fabiola: *Leyendo viñetas: análisis y comentarios de cuatro novelas gráficas* (dir.: Julio Peñate).
- BOLOMEY, Lydia: *Literatura negra: la figura del investigador en la obra de Francisco González Ledesma* (dir.: Julio Peñate).
- DE BRITO, Bonnie: *Carmen Posadas y Agatha Christie: entre "dejà vu" y novedades* (dir.: Julio Peñate).
- MÜLLER, Domenica: *Literatura fantástica de América Latina: una comparación cualitativa* (dir.: Julio Peñate).
- SERGI, Sabina: *Un análisis y estudio comparativo del aspecto religioso en algunas obras de Alejo Carpentier* (dir.: Julio Peñate).
- ZAVORA, Karoline: *La creatividad lingüística en blogs juveniles* (dir.: Mariela de La Torre).

3. ACTIVIDADES QUE HAN TENIDO LUGAR

II Ciclo de Conferencias: *La novela gráfica en español: producción artística e industria cultural*. Septiembre y octubre de 2014. Conferenciantes:

- Antoni Guiral: *La evolución de formatos en la industria del tebeo español y Las primeras novelas gráficas españolas: 1950-1980* (23 y 24 de septiembre).
- Juan Carlos Pérez: *Recursos expresivos del cómic y El autor y su obra: proceso creativo de una novela gráfica* (30 de septiembre y 1 de octubre).
- Françoise Revaz: *L'Incipit en bande dessinée* (7 de octubre).
- Violeta Sánchez Esteban: *Cómic sin fronteras. Traduciendo la bande dessinée* (8 de octubre).

Teatro: *Alas... para volar: espectáculo teatral en torno a Frida Kahlo*, por Verónica Rodríguez Quintal (24 de febrero de 2015).

Conferencias sobre narrativa española actual: *Novela e historia: las fricciones democráticas con el pasado* y *La dignidad de la autobiografía: cuarenta años de literatura*, por Jordi Gracia (11 y 12 de marzo de 2015).

Coloquio: *Novela negra española: encuentro entre autores y lectores*. Invitados: José Luis Correa y Alexis Ravelo (8 de mayo de 2015).

4. ACTIVIDADES PROGRAMADAS

Ciclo de conferencias sobre la narrativa en las Antillas hispánicas (septiembre-octubre de 2016).

Coloquio: *La obra literaria del Canciller Pero López de Ayala* (11 de mayo de 2017).

UNIVERSIDAD DE GINEBRA

Université de Genève
Unidad de español / Unité d'espagnol
Département des Langues et des Littératures romanes
Faculté des Lettres
Rue St-Ours 5
CH-1211 Genève 4
Tél.: 022 379 72 32
Fax: 022 379 10 26 o 022 379 71 95
Secretaría: Maria-Carmen.Pernoud@unige.ch
www.unige.ch/lettres/roman/espagnol/index.html

1. TESIS Y TESINAS

Tesis presentadas

CARTA, Constance: *El campo semántico de la actividad intelectual en algunos textos castellanos del siglo XIII* (dir.: C. Alvar).

Tesis en preparación

ARROJA, Sara: *La viudedad en el Siglo de Oro español: Análisis socio-literario de la otredad femenina* (dir.: A. Madroñal).

BERMÚDEZ, Luana: *Las nouvelles de Bandello en la traducción francesa de Bouistau y Belleforest (1559), y en la española de Millis (1589)* (dir.: C. Alvar).

CALEF, Paola: *Estudio y edición del Proceso de cartas de amores* (dir.: C. Alvar).

CROCOLL, Natacha: *El paisaje en la literatura medieval castellana* (dir.: C. Alvar).

GAUNA ORPIANESI, María Lorena: *Edición, análisis y valoración de la obra poética de Baltasar Elisio de Medinilla* (dir.: A. Madroñal).

GONZÁLEZ, Vanessa: *Los cuentos y leyendas populares en los entremeses del Siglo de Oro español* (dir.: A. Madroñal).

MEDIAVILLA, María: *Estudio y edición de los pliegos de matones y "gallos" conservados en la Biblioteca Pública y Universitaria de Ginebra* (dir.: C. Alvar).

MORANDI GODOY, Inés: *Magia y teatro en el siglo XVIII: dos comedias desconocidas* (dir.: A. Madroñal).

PALACIOS, Belinda: *Entre la novela y la autobiografía: estudio y edición de la Historia del huérfano de Andrés de León (1621), un texto inédito de la América colonial* (dir.: A. Madroñal).

Tesinas presentadas

ARROJA, Sara: *Don Juan y las mujeres: el origen clásico español a la visión romántica europea* (dir.: A. Madroñal).

BELLO, Mélanie: *Aspectos de la cuentística anterior a Cervantes* (dir.: C. Alvar).

BETTI, Miguel: *Viaje a la Nueva España y martirio de fray Martín* (dir.: A. Madroñal).

CITRINI, Sharon: *Narrativa breve medieval, entre Oriente y Occidente* (dir.: C. Alvar).

GONZÁLEZ, Vanessa: *Estudio y edición crítica de cuatro entremeses populares del siglo XVIII* (dir.: A. Madroñal).

JIMÉNEZ, Katia: *Cuando el metateatro se invita en la escena: un estudio de dos obras de José Sanchís Sinesterra* (dir.: A. Madroñal).

LEE, Laura: *Los personajes femeninos en el teatro de Virginia Wolf y Carmen Martín Gaité* (dir.: A. Madroñal).

LONGET-MINEDZHIAN, Ashkhen: *La identidad lingüística y los estereotipos étnicos: los fraseologismos con gentilicios en español, francés, búlgaro y ruso* (dir.: D. Mancheva).

MELESIO VENEGAS, Marisol: *WhatsApp: Estrategias comunicativas y oralidad escrita en el español urbano* (dir.: D. Mancheva).

OLARTE ÁVILA, Camilo Andrés: *Reflejo narcisista en el diario performático: Posar desnuda en la Habana* (dir.: V. Wagner).

ORTIZ, Sophie: *El sincretismo religioso en Madeinusa y Abril rojo: sobrevivir la globalización* (dir.: V. Wagner).

ROSA, Silvia: *Representaciones de la crisis en la narrativa española reciente* (dir.: A. Madroñal).

SCARALE, Stefania: *La figura de Juan de la tierra, de una comedia de Lope de Vega a los pliegos sueltos de los siglos XVIII y XIX* (dir.: A. Madroñal).

Tesinas en preparación

CARRASCO LUJÁN, Carmen P.: *Conflictividades raciales y sociales en la narrativa femenina peruana durante la Reconstrucción Nacional* (dir.: D. Phillipps-López).

FORTIS, Nadia: *Narrar la intimidad. Estudio de algunas novelas colombianas recientes* (dir.: D. Phillipps-López).

GUZMAN, Alexia: *Análisis de algunos ejemplos medievales: De Pedro Alfonso a Don Juan Manuel* (dir.: C. Alvar).

MORALES, Kevin: *Los microrrelatos de Ana María Shúa y el imaginario del circo* (dir.: D. Phillipps-López).

2. ACTIVIDADES QUE HAN TENIDO LUGAR

2.1. Colaboración con otras instituciones y unidades académicas

– Colaboración internacional:

Tercer encuentro de literatura española en Ginebra: «El Parnaso de Cervantes y otros parnasos», 30 de septiembre a 1 de octubre de 2014 (coorg.: Unidad de español, Universidad de Ginebra y Grupo de Investigación Siglo de Oro – GRISO, Universidad de Navarra).

– Colaboración interfacultaria: «Pouvoir, DesExil, Convertibilité», Seminario público, primavera de 2015 (Coorg.: Valeria Wagner, Faculté des Lettres, y Marie-Claire Caloz-Tschopp, Collège International de Philosophie).

– Colaboración intrafacultaria:

a) Centro de Estudios Medievales (*Centre d'Etudes Médiévales*). (Carlos Alvar, Constance Carta, Sarah Finci y Dora Mancheva).

b) Grupo de Estudios de Lingüística Contrastiva *GELiTec* (lenguas eslavas y lenguas románicas), coordinado por Olga Inkova (Unidad de ruso, Département MESLO) (Dora Mancheva).

2.2. Coloquios y jornadas:

– Coloquio internacional: *Les Sept Sages et les Sept Vizirs: Vers une histoire comparée des textes*, Université de Genève, 6-8 de noviembre de 2014. Conferencia de Carlos Alvar, «*Sendebat* et Cañizares: Les traditions des textes hispaniques et le contexte européen».

– Coloquio internacional e interdisciplinario: «Ambigüité, subjectivation et création sociale, analyse d'une théorie minoritaire latino-américaine», 10-21 de marzo de 2015 (coorg.: Valeria Wagner, Faculté des Lettres y Clph / Collège International de Philosophie).

– Jornadas de la Facultad de Letras/ UniGe: *Rencontre Femme et vie publique: sors de ta chambre!*, marzo de 2015. Conferencia de Valeria Wagner, «Les revers de la célébrité: Sor Juana Inés de la Cruz sur la *invidia* et la dette».

2.3. Conferencias:

– Ana Lía Gabrieloni: «Tigres y corderos en la génesis del clasicismo», 26 de noviembre de 2014 (Org. Sarah Finci).

– Dasso Saldívar (escritor colombiano, primer biógrafo de Gabriel García Márquez): «Conversatorio en torno a 'El regreso al origen'», 1 de diciembre de 2014 (coorg.: Dolores Phillipps-López y Embajada de Colombia en Suiza).

3. ACTIVIDADES PROGRAMADAS

– Exposición y Jornada de estudio en la Universidad de Ginebra: «Arte en movimiento/ *Devenir Ecuador* (Instalación dinámica del mural *Ecuador* de Oswaldo Guayasamín)», 12-28 de octubre: exposición, 13 de octubre: visita guiada para los profesores de los *Collèges* ginebrinos, 14 de octubre de 2016: Jornada de estudio sobre arte / historia / literatura (Co-org.: Aline Helg, Dolores Phillipps-López, Valeria Wagner, en colaboración con el *Service de Communication* UNIGE y Misión Permanente de la República del Ecuador ante la ONUG).

– Jornadas de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos: *De don Quijote a Mafalda. Iconos de la cultura hispánica*, 25-26. 11. 2016 (coord.: Dolores Phillipps-López y Abraham Madroñal).

– Ve congrès international de linguistique textuelle contrastive langues slaves – langues romanes, 11-13. 05. 2017, Université de Genève (coorg. Dora Mancheva).

4. OTROS HECHOS DE RELIEVE

Representación de *El retablo de las maravillas* (Miguel de Cervantes) y *Los pajes golosos* (anónimo): 16, 17 y 18 de mayo de 2015, Théâtre Cité Bleue, Taller de teatro español (dir.: Abraham Madroñal, coord.: Vanessa González).

UNIVERSIDAD DE LAUSANA

Section d'espagnol
Faculté des lettres
Bâtiment Anthropole
Université de Lausanne
CH-1015 Lausanne
Secretaría: Adrian Spillmann
tel. 021 692 28 96
fax 021 692 30 45
secretariat-espagnol@unil.ch
www.unil.ch/esp

1. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

a) Lingüística

— El español en la Suiza romanda: estudio sociolingüístico de la comunidad inmigrante hispanohablante, proyecto solicitado al FNS en octubre 2014 (Mónica Castillo Lluch).

— Edición del Fondo documental IS5318 de la *Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Lausanne*, proyecto solicitado al FNS en abril 2014 para 2017-2020 (Elena Diez del Corral Areta y Mónica Castillo Lluch).

— Morfosintaxis histórica del español (Rolf Eberenz).

— Lingüística de los tratados españoles de medicina y de cocina (Edad Media y Siglo de Oro) (Rolf Eberenz).

— Didáctica de la escritura en español lengua extranjera (Victoria Béguelin-Argimón).

— Viajeros castellanos a Oriente de la Edad Media al siglo XVI: contacto lingüístico y cultural (Victoria Béguelin-Argimón).

b) Literatura

— La productividad cultural (narrativa) de acontecimientos históricos: las repercusiones culturales de seis sucesos en México y España (1964-2004) (Proyecto FNS 100012_146097/1, dir. Marco Kunz, con Rachel Bornet, Salvador Girbés, Michel Schultheiss).

2. TESIS Y TESINAS

Tesis presentadas

OBRIST, Philipp: *The Concept of Contrast and its Evolution in Medieval Spanish: Syntax, Semantics and Discourse* (dir.: Mónica Castillo Lluch).

Tesis en preparación

- CARRASCO TENORIO, Milagros Janet: *La Gran Conquista de Ultramar: Estudio filológico y preparación de una edición crítica del ms. BNE 1187* (dir.: Hugo O. Bizzarri/ Rolf Eberenz).
- GÓMEZ, Sonia: *Nueva narrativa española: ¿artefacto literario o mecánica tecnológica?* (dir.: Marco Kunz).
- GONZÁLEZ, Manuel: *Estudio lingüístico de los Sainetes de Ramón de la Cruz* (dir.: Rolf Eberenz).
- MARTÍN TORRADO, Pablo: *El esperpento y el cine. De Luces de Bohemia (1920) a El verdugo (1963)* (dir.: Marco Kunz/ María Tortajada).
- PALENZUELA ULLOA, María del Mar: *El teatro vargallosiano del siglo XXI* (dir.: Marco Kunz).
- SCHULTHEISS, Michel: *El acontecimiento histórico y su productividad cultural en el contexto mexicano: el ejemplo del terremoto de 1985* (dir.: Marco Kunz).

Tesinas presentadas

- ALEMPARTE, Paulina: *Literatura y anarquía: Cruces y diálogos entre tendencias literarias e ideología anarquista en José Santos González Vera (Chile), Manuel Rojas (Chile) y Alberto Ghiraldo (Argentina)* (dir.: Dolores Phillipps-López).
- BALLIF, Mathieu: *El español de los inmigrantes de segunda generación en Romandía* (dir.: Mónica Castillo Lluch).
- CORBILLON, Jonathan: *Claude Aubert y su constelación de poetas españoles: Antonio Machado, Juan-Ramón Jiménez, Miguel Hernández, Vicente Aleixandre* (dir.: Marco Kunz/ Irene Weber Henking).
- LORGERIL, Marie: *En las minas colombianas: Dinámicas socio-culturales en tres novelas regionalistas colombianas (1897-1938)* (dir.: Dolores Phillipps-López).
- MAMMINO, Denise: *Entre realidad, ficción y leyendas: el crimen organizado y sus protagonistas en tres novelas representativas* (dir.: Marco Kunz).
- MOREIRA DE SOUSA, Adelaïde: *Literatura e inmigración: la representación de los personajes africanos en la literatura de la migración española* (dir.: Marco Kunz).
- MOREL, Roxane: *El español de los inmigrantes chilenos en Romandía* (dir.: Mónica Castillo Lluch).
- ROGGO, Nathalie: *Identidad, experiencia negra y mestizaje en tres novelas venezolanas: Pobre negro, Nochebuena negra y Cumboto* (dir.: Dolores Phillipps-López).
- SPYROPOULOS, Eleftheria: *Contra la compostura y el decoro: autobiografía y sexualidad política (Itziar Ziga y Diana J. Torres)* (dir.: Gabriela Cordone).

Tesinas en preparación

- BARREIRA DE SOUSA, Catarina: *En los orígenes de la imagología intraibérica: el castellano de Gil Vicente* (dir.: Marco Kunz).

GACHOUD, Julie: *Novelas como manifiestos: retos escriturales e identitarios en cuatro novelas femeninas colombianas de los '80* (dir.: Dolores Phillipps-López).

GONÇALVES, Elisa: *Ficcionalización del pasado: las novelas de cuatro 'hijas de las dictaduras' chilena y argentina* (dir.: Dolores Phillipps-López).

STARK, Jonathan: *Traducir Notre-Dame-de-la-Merci de Quentin Mouron al español: oralidad y fraseología* (dir.: Victoria Béguelin).

3. ACTIVIDADES QUE HAN TENIDO LUGAR

— Jornada de formación continua de la Consejería de Educación (Embajada de España) *Los textos periodísticos de opinión como recurso didáctico en la clase de Español Lengua Extranjera*, 27 de septiembre de 2014 (a cargo de Victoria Béguelin).

— Coloquio Internacional *Intermedialidad en la lengua y la literatura hispánicas*, 17-18 de octubre de 2014 (organizadoras: Victoria Béguelin-Argimón y Gabriela Cordone).

— Jornada de formación continua *La escritura creativa. Taller de iniciación para profesores de ELE* a cargo de la escritora Laura Freixas, 8 de noviembre de 2014 (organizadora: Victoria Béguelin-Argimón).

— Jornadas Hispánicas *España y Marruecos*, 28-29 de noviembre de 2014 (organizador: Marco Kunz).

— Coloquio *Transcreación: hacia una lingüística de la traducción más creativa*, 27-28 de marzo de 2015 (organizadoras: Mónica Castillo Lluch y Victoria Béguelin-Argimón).

— IV Jornada de trabajo *En torno a la dramaturgia de Jesús Campos García*, 16 de mayo de 2015 (organizadora: Gabriela Cordone).

— Coloquio Internacional *III Congreso Internacional de la Red de Investigación sobre Metaficción en el Ambito Hispánico: Metamediación: Los medios y la metaficción*, 3-5 de junio de 2015 (organizadores: Marco Kunz, Antonio J. Gil González, Marta Álvarez).

Conferencias:

Santiago del Rey Quesada (Fundación Alexander von Humboldt/ Ludwig-Maximilian-Universität München): «Decir, callar, reformular: teoría y práctica de la traducción en la Castilla del siglo XVI», 20 de noviembre de 2014.

Miguel Gutiérrez Maté (University of California/ Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg): «Fuentes para la historia de los contactos lingüísticos afro-hispánicos», 26 de marzo de 2015.

Paola Belloni (Università di Verona): «El teatro digital», 21 de abril de 2015.

Christophe Larrue (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3): «En torno a *El Hacedor*: creación y memoria», 13 de mayo de 2015.

4. ACTIVIDADES PROGRAMADAS

— Coloquio Internacional *Tabú y transgresión en la literatura y el cine del mundo hispánico*, 7-9 de junio de 2017 (organizador: Marco Kunz).

— Coloquio Internacional *Tradición e innovación: nuevas perspectivas para la edición*, 14-16 de junio de 2017 (organizadoras: Mónica Castillo Lluch y Elena Diez del Corral Areta).

- V Jornada de trabajo *En torno a la dramaturgia de Carmen Resino*, mayo de 2017 (organizadora: Gabriela Cordone).
- I Jornada de estudio sobre narrativa actual *Literatura de los hijos o cómo narrar ahora la dictadura*, 2017 (organizadoras: Gabriela Cordone y Silvia A. Rosa Torres).
- Jornada de formación continua (coordinadora: Victoria Béguelin).
- Jornada de formación continua: *Cine y migración en el mundo hispánico: su explotación en la clase de ELE* (5 de noviembre de 2016) (organizadora: Victoria Béguelin).

UNIVERSIDAD DE NEUCHÂTEL

Faculté des lettres et sciences humaines
 Instituto de lenguas y literaturas hispánicas
 Espace Louis Agassiz 1
 2000 Neuchâtel
 Secretaría: tel. +41(032)718 18 80
 E-mail: secretariat.illh@unine.ch
 Página web: <https://www2.unine.ch/espagnol/illh>

1. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

a) Literatura:

- Dir. Antonio Sánchez Jiménez. *Verse Rhythm in Golden Age Spanish Poetry: Lope de Vega and Luis de Góngora's Romances*.

b) Lingüística:

- Dir. Juan Sánchez Méndez: *Proyecto Internacional para la Elaboración de una Morfosintaxis Histórica Hispanoamericana (MORPHISPAM)*.

2. TESIS Y TESISAS

Tesis presentadas

MAIRE FIVAZ, Vania: *Javier Tomeo y las vanguardias europeas del siglo XX: confluencias estéticas* (dir.: Antonio Sánchez Jiménez).

Tesis en preparación

BUREO OSUNA, María de los Ángeles: *Sintomatología amorosa de la poesía gallego-portuguesa en su época clásica (1252-1325)* (dir.: Antonio Sánchez Jiménez).

CORREDOR AVELEDO, Antonio: *Los problemas de la sintaxis histórica en la teoría de la Koineización hispanoamericana: a propósito de la evolución de las formas verbales de pasado y el futuro de subjuntivo en el español colonial venezolano* (dir.: Juan Pedro Sánchez Méndez).

GIULIANA, Virginie: *La representación de la infancia en la pintura y la poesía: Joaquín Sorolla y Juan Ramón Jiménez* (dir.: Antonio Sánchez Jiménez).

LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo: *Patrones rítmicos y autoría en los romances de juventud de Lope de Vega* (dir.: Antonio Sánchez Jiménez).

PADRÓN CASTILLA, Elena: *Aproximación histórica a las formas interlocutivas de tratamiento en documentación canaria (s. XVI-XVIII)* (dir.: Juan Pedro Sánchez Méndez).

REYNAUD OUDOT, Natacha: *El español en las Audiencias de Quito y Panamá durante los siglos XVI-XVIII. Estudio de fonología histórica contrastiva* (dir.: Juan Pedro Sánchez Méndez).

SÁEZ, Adrián J.: *El mito neogótico entre 1640 y 1700. La construcción de la identidad nacional en las letras españolas* (dir.: Antonio Sánchez Jiménez).

SCHAMNE, Daniela: *Análisis pragmatolingüístico de actos de habla en la ciudad de Buenos Aires* (dir.: Juan Pedro Sánchez Méndez).

Tesinas presentadas

ALBERTINI, Sabrina: *Influencia cervantina en The Adventures of Huckleberry Finn* (dir.: Antonio Sánchez Jiménez).

ESCHER, Séverine: *Literatura y geografía: la universalidad en los cuentos de Jorge Luis Borges* (dir.: Antonio Sánchez Jiménez).

Tesinas en preparación

GABÁS, Guadalupe: *Americanismos morfosintácticos y léxicos en la obra de Vargas Llosa* (dir.: Juan Pedro Sánchez Méndez).

HÖGGER, Alejandra: *Variación y cambio en el bestiario medieval del Libro de Buen Amor* (dir.: Juan Pedro Sánchez Méndez).

VOISIN, Camille: *Análisis de los hispanismos en Damana (Colombia). Un aporte al estudio del contacto de lenguas en América* (dir.: Juan Pedro Sánchez Méndez).

3. ACTIVIDADES QUE HAN TENIDO LUGAR

Calderón y los géneros dramáticos (12 y 13 de septiembre de 2014). Dir. Antonio Sánchez Jiménez.

4. OTROS HECHOS DE RELIEVE

En octubre de 2014, Mariela de La Torre participó en el *Coloquio internacional Intermedialidad en la lengua y la literatura hispánicas* organizado por la Universidad de Lausana, con la comunicación «Vota por mí: texto e imagen en una campaña presidencial (Perú 2011)»

En mayo de 2015, efectuó una estancia docente en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Salamanca, en el marco de ERASMUS, impartiendo 8 horas de cursos y talleres sobre sexismo lingüístico.

UNIVERSIDAD DE SAN GALLEN

Universität St. Gallen
School of Humanities and Social Sciences
Spanische Sprache und Literatur
Gatterstrasse 1 - 9010 St. Gallen
Prof. Dr. Yvette Sánchez
www.shss.unisg.ch/Spanisch
Yvette.Sanchez@unisg.ch

Tel.: 071 224 2566

Fax: 071 224 2669

1. PROYECTOS DE INVESTIGACIÓN

Estudios transculturales (transareales) (Yvette Sánchez).

Latinos en EE.UU. (Yvette Sánchez).

Enrique Vila-Matas (Yvette Sánchez).

La memoria bilingüe: Vidas que se traducen a sí mismas. (Inés García de la Puente).

Programa ProDoc (SNF), *Dinámicas transculturales de gobernanza y gestión en América Latina*.

Agua y Luz. Proyecto de cooperación (SERI) con la Universidad de los Andes en Bogotá.

BRICS: Manual titulado *Transculturalism and Business in the BRIC States*.

2. TESIS Y TESINAS (dir.: Yvette Sánchez)

Tesis de "habilitación"

LÓPEZ LABOURDETTE, Adriana: *El retorno del monstruo. Figuraciones de lo monstruoso en la literatura hispánica contemporánea*.

WELP, Yanina: *Innovación democrática en América Latina: la cultura de la participación ciudadana*.

Tesis presentadas

GONZÁLEZ DE CANALES, Júlia: *Placer e irritación del lector ante la obra literaria de Enrique Vila-Matas*.

POMBO, Manuel: *Trueques discursivos entre literatura y management*.

RAMÍREZ GRÖBLI, Pilar: *El impacto sociopolítico y artístico de los conflictos y desplazamientos de la población por la producción de biocombustibles en Colombia*.

SILVA GUERRA, Harold: *Los efectos de la imagen, los símbolos y los hábitos culturales en la actitud consumista del negocio minorista colombiano*.

Tesis en preparación

COHEN, Jonna: *La cocina de los Latinos en EE.UU. como proceso transareal*.

GARCÍA PORTILLA, Jason: *Las relaciones entre la ética del desarrollo humano y las instituciones en Colombia y América Latina*.

DÍAZ ROSAENZ, Micaela: *Consumo popular e inclusión social desde la perspectiva de la ciudadanía contemporánea. Un estudio comparado sobre los casos de Argentina y Brasil en el nuevo milenio*.

Tesinas de Master presentadas

AMREIN, Anna: *Evaluación multidimensional del Alivio de la exclusión social en Costa Rica: un estudio de caso de intervenciones educativas*.

Tesinas de Bachelor presentadas

ELMIGER, Laura: *"Tinguem un sol cor." – El papel de la juventud en el movimiento separatista catalán*.

FELLER, Carmen: *Los países andinos frente a la emergencia de China: asimetrías de poder*.

WENK, Fabian: *El concepto del carisma en el populismo izquierdista ecuatoriano*.

MARGADANT, Fabiana: *Cultura política y democracia en Paraguay.*

Tesinas de Bachelor en preparación

CERVILLA, Tanja: *La influencia del arte en el empoderamiento político de los Latinos en Miami.*

HOFSTETTER, Simon: *"Athletic, beti zurekin!" La función del club de fútbol Athletic Bilbao para el nacionalismo vasco.*

GENDE, Thierry: *A polarização de opiniões frente ao conceito da "nova classe média".*

RYATT, Michèle: *El templo "El Gran Jaguar" de Tikal: una lectura contemporánea.*

SOLAND, Jan: *Divergencias interculturales en la cobertura de los medios de comunicación: un análisis según la copa del mundo FIFA 2014 en Brasil.*

CETINKAYA, Jülide: *La política de información sobre una base militar china en la Patagonia.*

3. ACTIVIDADES QUE HAN TENIDO LUGAR

Conferencia: Mabel Moraña: *Transculturación y estudios latinoamericanos*, 16 de octubre de 2014.

Simposio: *La ficcionalidad en los negocios*, 31 de octubre de 2014.

Conferencia: Vanda Felbab-Brown, *Smart Adjustments or Dropping the Ball? Mexican Anti-Crime Policies*, 4 de noviembre de 2014.

Foro: *Diseñar la agenda de sostenibilidad global* (con 500 participantes), del 5 al 7 de febrero de 2015.

Jornada Costarricense, 24 de abril de 2015.

4. ACTIVIDADES PROGRAMADAS

Jornada Colombiana, primavera 2017.

UNIVERSIDAD DE ZURICH

Universität Zürich
Philosophische Fakultät
Romanisches Seminar
Zürichbergstr. 8
8032 Zürich
Tel. 044 634 35 42
itlopez@rom.uzh.ch
www.rose.uzh.ch

Resúmenes/ Abstracts

Luis Vicente de Aguinaga (Universidad de Guadalajara):

La cabeza entre las manos. La migraña en tres poetas mexicanos contemporáneos.

La poesía mexicana de los últimos años ha identificado en la enfermedad y el sufrimiento físico una manifestación de la experiencia individual. Como el viaje, la enfermedad aparta del espacio cotidiano al individuo y lo encapsula en una suerte de paréntesis. Al marginar o aislar al individuo, el sufrimiento no hace otra cosa que subrayar, precisamente, su individualidad, librándolo a una sensación difícil de compartir y, en ciertos casos, más difícil aún de comunicar. La enfermedad puede concebirse, por ello, como un estímulo para la conciencia de sí mismo a través de la sensación, pero también como un desafío para la expresión, en la medida misma de su inefabilidad. Los poetas mexicanos Luigi Amara, Jorge Ortega y Ángel Ortuño centran la experiencia del dolor en un malestar específico: la migraña. La elección del tema es elocuente: además de sufrirse, la migraña se anticipa, se presiente bajo la forma de un "aura". Más que una mera cefalea, es una forma del *mal du siècle*, un padecimiento cuasi-espiritual asociado a una forma peculiar de náusea.

Palabras clave: Poesía mexicana, temas y tópicos literarios, migraña, Luigi Amara, Jorge Ortega, Ángel Ortuño.

Head in Hands: Three Contemporary Mexican Poets on Migraine.

Mexican poetry of the past few years has considered illness and physical suffering as a manifestation of individual experience. Just like travelling, illness moves individuals away from the space of the daily, encapsulating them in a kind of parenthesis. As it marginalizes or isolates individuals, suffering underlines their very individuality, abandoning them to a sensation difficult to share and often even more difficult to communicate. Illness can thus be conceived as a stimulus for self-consciousness, but also as a challenge for self-expression, because of its ineffability. Mexican poets Luigi Amara, Jorge Ortega and Ángel Ortuño focus on the experience of pain in a specific malaise: migraine. The choice of this topic is eloquent: the migraine is not only endured, but also anticipated, or sensed, as an "aura". More than a simple cephalaea, it is a form of *mal du siècle*, a quasi-spiritual suffering associated to a peculiar form of nausea.

Keywords: Mexican poetry, literary themes and topics, migraine, Luigi Amara, Jorge Ortega, Ángel Ortuño.

Javier Bragado Echevarría (Universidad de Granada):

La representación diplomática española en Suiza en el siglo XVIII: la figura del embajador.

Recapitulando brevemente un estado de la cuestión sobre los recientes estudios de diplomacia de la Edad Moderna, contextualizo las relaciones hispano-helvéticas del Siglo de las Luces y realizo una aproximación a la representación diplomática española en los cantones durante el siglo XVIII, principalmente a través de las instrucciones que recibían enviados y embajadores para el desempeño de su labor. Reflexionaré sobre lo que se esperaba de ellos, y lo pondré en relación con sus tareas desarrolladas desde su nombramiento hasta el final de sus labores: sus expectativas como ministros del rey, sus viajes y gastos hacia y en los cantones, sus redes clientelares y sus reflexiones en función de lo vivido.

Palabras clave: Diplomacia, siglo XVIII, España, Suiza, embajador, relaciones internacionales.

Spanish Diplomatic Representation in Switzerland during the 18th Century: the Figure of the Ambassador.

As I summarize recent studies about Modern Age diplomacy, I contextualize Swiss-Spanish relations during the Enlightenment and I address the Spanish diplomatic representation in the cantons during the 18th century, focusing on the instructions received by messengers and ambassadors to carry through their tasks. I will reflect on what was expected of them, putting this in relation with their tasks from the beginning to the end of their mission: their expectations as ministers of the King, their travels and expenses in the cantons, their client network and their reflections about their personal experience.

Keywords: Diplomacy, 18th century, Spain, Switzerland, ambassador, international relationships.

Ariel Camejo Vento (Universidad de La Habana):

“Hasta que se seque el malecón”: reguetones ante un mapa vacío.

En el escenario de un cambio de contexto radical hacia finales del siglo XX, la cultura cubana explora nuevos territorios que reconfiguran los modos de articulación de las prácticas artísticas en el relato nacional. Las reivindicaciones de singularidad proclamadas por géneros como el rock, el rap y el hip hop durante los años noventa dieron paso a fenómenos de restitución cultural como el reguetón, práctica y cultura musical que a través de redes de desigualdad e invisibilidad, defiende hoy un lugar para nuevos temas y formas en el mapa sonoro de la Cuba contemporánea.

Palabras clave: Música cubana, reguetón, vacío.

“Until the Malecón Dries Up”: Reguetones Before an Empty Map.

Since the radical turn experienced by Cuban society during the 90’s, Cuban culture has explored new ways of articulating the negotiation of borders between artistic practices and national narrative. The demands of singularity defended by musical genres such as rock, rap or hip hop were continued by the boom of reguetón, a music culture and practice that in spite of institutions tries to defend a new place for themes and shapes within the Cuban soundscape.

Keywords: Cuban music, *reguetón*, void.

Julia González de Canales Carcereny (Universität Wien):

El paseo literario de Vila-Matas por Suiza.

Este artículo explora la relación literaria que el escritor Enrique Vila-Matas mantiene con Suiza. Tomando su novela *Doctor Pasavento* como material de análisis, la figura de Robert Walser surge como personaje clave en la obra del escritor barcelonés. Asimismo, el artículo analiza los motivos de la fascinación vilamatasiana por la obra del escritor helvético y su vinculación a la literatura universal. La influencia que ésta ha tenido en la confirmación del carácter literario vilamatasiano es el último aspecto de estudio que el presente artículo contempla.

Palabras clave: Enrique Vila-Matas, Robert Walser, Suiza, literatura universal.

Vila-Matas’ Literary Stroll Through Switzerland.

This article examines the literary relationship between Enrique Vila-Matas’ work, Switzerland and its literature. By analysing *Doctor Pasavento* I claim that Robert Walser’s books are a key factor in Vila-Matas’ oeuvre. The article also explores the influence that both Walser’s books and world literature have in Vila-Matas’ work.

Keywords: Enrique Vila-Matas, Robert Walser, Switzerland, World Literature.

Maielis González Fernández (Universidad de La Habana):

Ciencia ficción cubana contemporánea. Ofidia y la distopía ciberpunk.

Iniciado en Norteamérica durante la década de 1980, el ciberpunk llega a la ciencia ficción escrita en español en los noventa con imágenes de un futuro cercano, superpoblado, contaminado y controlado por grandes multinacionales, en que los conceptos de ciberespacio y realidad virtual tienen gran importancia. En Cuba, esta corriente ha ofrecido a los narradores de ciencia ficción una manera perfecta para representar la decadencia y la situación distópica de su realidad y, en cierta medida, ha sido consecuente con rasgos predominantes en la narrativa cu-

bana; sobre todo los de aquella que, luego de la crisis del llamado Período Especial, se identificó primordialmente con las fórmulas narrativas del llamado realismo sucio y su cohorte de personajes cínicos e individualistas. Este artículo realiza un análisis de la paradigmática *Ofidia* de Michel Encinosa. Puntualmente se estudian varios relatos de los libros en que se recrea este universo: *Niños de neón* (2001) y *Dioses de neón* (2006).

Palabras clave: Ciencia ficción, distopía, ciberpunk, Ofidia, literatura cubana.

Cuban Contemporary Science Fiction. Ofidia and the Cyberpunk Dystopia.

Initiated in North America during the 1980's, cyberpunk reached science fiction written in Spanish in the 1990's with images of a near future, crowded, polluted and controlled by large multinational companies, in which the concepts of cyberspace and virtual reality are of great importance. In Cuba, this current has offered the storytellers of science fiction a perfect way to represent the decline and the dystopian situation of their reality and, to some extent, it has been consistent with dominant traits in Cuban narrative; mostly of that which, after the crisis of the so-called special period, was primarily identified with the narrative formulae of dirty realism and its cohort of cynical and individualistic characters. This article analyzes the paradigmatic *Ofidia* by Michel Encinosa. It also focuses briefly on several stories from the books that recreate this universe: *Children of neon* (2001), and *Gods of neon* (2006).

Keywords: Science fiction, cyberpunk, Ofidia, dystopia, Cuban literature.

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid):

«Suiza no existe»: apuntes sobre la recepción de la literatura helvética en España.

A pesar de la labor editorial que se ha venido realizando a lo largo del siglo XX, la literatura escrita en la Confederación Helvética sigue siendo a día de hoy una gran desconocida en España, pues los autores más significativos se asocian siempre con aquellos países de mayor extensión en cuya lengua escriben (Alemania, Francia o Italia). En este trabajo se analizan las causas que han conducido a esta situación, al tiempo que se hace un repaso de la presencia de autores y obras suizas en el mercado editorial hispano.

Palabras clave: Literatura suiza, recepción en España, traducción, mercado editorial.

“Switzerland Does not Exist”: Notes on the Reception of Swiss Literature in Spain.

In spite of the editorial efforts carried on throughout the 20th century, literature written in Switzerland is still widely unknown in Spain, because its most significant authors are always associated with the bigger countries of the languages in which they write (Germany, France, Italy). This paper analyzes the causes that have led to this situation, as it reviews the presence of Swiss authors and works in the Hispanic editorial market.

Keywords: Swiss literature, reception in Spain, translation, editorial market.

Gerold Hilty (Universität Zürich):

Despedida del *Libro conplido*.

El *Libro conplido* del manuscrito 3065 de la Biblioteca Nacional de España recoge la traslación al castellano de un famoso tratado árabe de astrología de Ibn abī'l-Riḡāl, realizada por un equipo de traductores en la Corte de Alfonso X. Las notas marginales del manuscrito se encuentran también en las dos versiones latinas y la judeo-portuguesa, de lo que se deduce que estaban ya en el manuscrito básico, es decir, que fueron hechas en una revisión del texto inmediatamente posterior a la traducción. La comparación de la versión castellana con las traducciones latinas de Aegidius de Thebaldis y Petrus de Regio, por un lado, y de Alvarus, por otro, permite efectuar cuatro observaciones sobre la historia del manuscrito 3065: 1° éste debe de ser copia de otro texto escrito en castellano, 2° el texto copiado no puede haber sido el manuscrito básico, sino una copia de él, 3° el manuscrito 3065 no es obra de un único amanuense, y 4° este manuscrito contiene una frase y cinco rúbricas en latín. Finalmente, se refuta la hipótesis de una influencia de las traducciones latinas en la versión castellana y se propone fechar la elaboración del códice durante la primera mitad de la década de 1260-1270.

Palabras clave: *Libro conplido*, manuscrito 3065 de la BNE, traductores de Toledo.

Farewell to the *Libro Conplido*.

The *Libro conplido* of manuscript 3065 of Spain's National Library collects the Castilian translation of a famous Arabic astrology treatise by Ibn abī'l-Riḡāl, carried out by a team of translators in Alfonso X's court. The notes on the manuscript's margins can also be found in the two Latin and Judeo-portuguese versions, which allows us to deduce that they were already present in the basic manuscript, that is, that they were written in a revision of the text immediately after the translation. The comparison between the Castilian version and the Latin translations by, on the one hand, Aegidius de Thebaldis and Petrus de Regio, and on the other, Alvarus, allows us to make for

observations on the history of manuscript 3065: 1° it must be the copy of another text written in Castilian, 2° the copied text could not have been the basic manuscript, but a copy of it, 3° manuscript 3065 is not the work of a single scribe, and 4° this manuscript includes one phrase and five rubrics in Latin. Finally, we refute the hypothesis of an influence of the Latin translations on the Castilian version, and we propose to situate the making of the codex during the first decade of 1260-1270.

Keywords: *Libro conplido*, manuscript 3065 BNE, Toledo's translators.

Julienne López Hernández (Universidad de La Habana):

Sobre las peripecias de un "hacedor de ruinas".

En el presente ensayo se aborda la configuración de un imaginario contemporáneo en torno a las ruinas de La Habana como espacio simbólico a través de la producción artística del creador cubano Carlos Garaicoa. El objeto de estudio se centra en la ruina en tanto articulación de múltiples temporalidades y en tanto estado resultante de un proyecto revolucionario arquitectónico inconcluso, ruinoso desde su misma concepción, que subraya la presencia de un pasado perdido y la incertidumbre de un futuro. Mientras desde el primer enfoque la ruina del pasado deviene objeto de memoria, de nostalgia y evoca un tiempo puro, la ruina del presente funge como metonimia del derrumbe del proyecto revolucionario cubano, evocadora de un tiempo histórico, a través de arquitecturas abortadas, presentadas como ruinas del futuro. Igualmente, este ensayo analiza la restitución del valor de la ruina en tanto objeto de restauración utópica —en el plano físico e ideológico—, su comprensión a manera de reservorio de otra ruina —escombros— su singularidad como paisaje estético y como espacio vacío presto a la sobreescritura.

Palabras clave: La Habana, artes visuales, ruinas habaneras, arquitectura cubana, Carlos Garaicoa, Revolución Cubana.

The Adventures of Carlos Garaicoa, a "Ruin Maker".

This essay is about the configuration of a contemporary imaginary of the ruins of Havana city as a symbolic space, through the artistic production of the Cuban creator Carlos Garaicoa. The study's object focuses on the ruins as an articulation of multiple temporalities and as the result of an unfinished architectural revolutionary project, ruinous from its very conception, which emphasizes the presence of a lost past and uncertain future. While the ruin of the past becomes from the outset the object of memory and nostalgia, evoking a pure time, the present's ruin emerges as a metonymy of the collapse of the Cuban revolutionary project, reminiscent of a historical time, through aborted architectures, presented as ruins of the future. Likewise, this essay analyzes the return of the value of the ruin as an object of utopian restoration —on the physical and ideological planes—, its understanding as

a reservoir of other ruin —rubble—, its uniqueness as an aesthetic landscape, and as an empty space ready to be overwritten, in the artistic proposals of Garaicoa.

Keywords: Havana, visual art, Havana ruins, Cuban architecture, Carlos Garaicoa, Cuban Revolution.

Adriana López Labourdette (Universität Bern):

La patria puerca. Discursos y contradiscursos de la especie en la Cuba postsocialista.

Partiendo de una noción de lo animal en tanto umbral desde el que leer la cultura y sus formas, también políticas, de pensar lo viviente, este ensayo propone una indagación de los discursos y contradiscursos de la especie al interior de la sociedad cubana postsoviética. El objetivo final es el análisis de *Las bestias*, de Ronaldo Menéndez (2006) y de los modos en que lo animal —en este caso, el puerco— viene a ser articulado en un vínculo de codependencia e interconexión con lo humano. Su tesis postula que, leída desde el trasfondo de los discursos revolucionarios de la especie, esta novela da fe no sólo de un reposicionamiento de lo animal al interior de la sociedad, de una contigüidad entre hombre y animal, sino que al mismo tiempo prefigura un futuro de animalización de la subjetividad humana (un devenir carne). La *patria puerca*, entonces, no sólo corresponde a una figuración de una nación por venir, una nación animalizada, regida por una lógica depredatoria de violencia constante, sino que al mismo tiempo constituye un territorio de punzante resistencia.

Palabras clave: Animalidades, discursos de la especie, Cuba postsoviética, devenir carne.

The Swinish Fatherland. Discourses and Counter Discourses of the Species in Postsocialist Cuba.

On the basis of a notion of the animal as a threshold from which to read culture and its forms, including political ones, this essay sets out to inquire into the discourses and the counter discourses of the species in post-soviet Cuban society. The final objective is an analysis of *Las bestias*, by Ronaldo Menéndez (2006), and of the modes in which the animal —in this case, the pig or swine— is articulated in a link of codependence and interconnection with the human. Our thesis is that, read against the background of revolutionary discourses on the species, this novel not only bears witness to a repositioning of what is animal within society, to a contiguity between man and animal, but it also prefigures, at the same time, a future of animalization of human subjectivity (a turning into meat). The *swinish fatherland*, then, not only corresponds to the nation to come, an animalized nation, ruled by a predatory logic of constant violence, but it also constitutes a territory of sharp resistance.

Keywords: Animality, discourses on the species, post-soviet Cuba, becoming meat.

José L. Nogales Baena (Universidad de Sevilla):

El «Viaje a Chiapas» de Sergio Pitól. Un testimonio literario del levantamiento zapatista.

El «Viaje a Chiapas», último capítulo de *El arte de la fuga* (1996), es uno de los pocos escritos donde Sergio Pitól ha hecho confluír creación artística y conciencia política. En él presenta su testimonio personal del levantamiento zapatista de 1994, indaga en la conciencia mexicana y critica duramente algunos aspectos de la política y la sociedad del país. Así, el viaje narrado a la región chiapaneca resulta en un doble proceso de revelación y desmitificación de la realidad mexicana. El objetivo de este artículo es, por tanto, profundizar en la experiencia crítica de Pitól para con México a través de su particular reescritura de los hechos. Para ello, resumimos en primer lugar los acontecimientos más relevantes de la rebelión zapatista, indicamos después otros textos donde Pitól ha hecho explícita su posición ideológica, y analizamos finalmente el «Viaje a Chiapas».

Palabras clave: Sergio Pitól, «Viaje a Chiapas», *El arte de la fuga*, relato de viaje, rebelión zapatista, Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN).

Sergio Pitól's «Journey to Chiapas»: A Literary Testimony of the Zapatista Uprising.

«Journey to Chiapas», the last chapter of *The Art of Flight* (1996), is one of the few texts where Sergio Pitól combines both narrative and political commentary. In this chapter he presents his personal testimony of the Zapatista uprising of 1994 while exploring Mexican consciousness and sharply criticizing certain aspects of the country's politics and society. The narrated journey through the Chiapas region results in a two-pronged approach, which both uncovers and demystifies Mexico's identity, past and present. The purpose of this article, therefore, is to carry out a detailed analysis of Pitól's critique of Mexico through his particular rewriting of the facts. Firstly, this study presents a summary of the key events of the Zapatista revolution, to then introduce other texts where Pitól explicitly expressed his ideological position, and concludes with an analysis of «Journey to Chiapas».

Keywords: Sergio Pitól, «Journey to Chiapas», *The Art of Flight*, Travel narrative, Zapatista uprising, Zapatista Army of National Liberation (EZLN).

María J. Ortega Máñez (Université Paris-Sorbonne Paris IV):

Lugares de la razón poética. María Zambrano en la frontera franco-suiza.

El presente trabajo aborda el exilio franco-suizo de María Zambrano en su vertiente tanto vital como filosófica. Tomando como hipótesis de base una idea de Ortega y Gasset, se comprueba cómo Zambrano salva su circunstancia, constituida aquí por el exilio, por medio de la razón poética. Así se aprecia en *La tumba de Antígona* y *Claros del bosque*, obras escritas durante este periodo en el Jura. Se analizan algunos temas y procedimientos a través de los cuales este proceso es llevado a cabo en la escritura. La perspectiva adoptada es la de la idea de lugar, la cual permite dar cuenta de la articulación entre vida y pensamiento, esencial en la filósofa española.

Palabras clave: María Zambrano, razón poética, lugar, exilio.

Places of the Poetic Reason: María Zambrano at the French-Swiss Border.

This work deals with the exile of María Zambrano between France and Switzerland, focusing on both its vital and philosophical aspects. Starting from a thesis of Ortega y Gasset as our initial hypothesis, we show how Zambrano manages to rescue her circumstance (i.e. her exile) by means of poetic reason. This analysis is based on the evidences present in her works *La Tumba de Antígona* and *Claros del bosque*, which were written during the time she spent in the Jura region. We analyze some of the topics and methods which allow her to carry out this process in her writings. By adopting the perspective of the idea of place, we manage to explain the essential articulation between life and thought in the Spanish philosopher.

Keywords: María Zambrano, poetic reason, place, exile.

Adrián Sáez (Université de Neuchâtel):

«¿Es tan terrible ser suizo?»: la imagen de Suiza en el cuento hispanoamericano.

A partir del repaso de las experiencias biográficas en Suiza de algunos escritores hispanoamericanos (Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa), se examina la imagen de Suiza reflejada en los cuentos «Un alma pura» de Fuentes y «¡Adiós, señor presidente!» de García Márquez.

Palabras clave: Suiza, cuento hispanoamericano, imagología, Fuentes, García Márquez.

“Is it so Terrible to Be Swiss?”: the Image of Switzerland in Hispanic-American Short Story.

After reviewing some Hispanic-American writers' (Jorge Luis Borges, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez and Mario Vargas Llosa)

biographical experience in Switzerland, we examine the image of this country reflected in the short stories «Un alma pura» by Fuentes and «¡Adiós, señor presidente!» by García Márquez.

Keywords: Switzerland, Hispanic-American Short Story, imagology, Fuentes, García Márquez.

Astrid Santana Fernández de Castro (Universidad de La Habana):

Imaginarios cinematográficos de la crisis cubana, entre el hambre y las paradojas de la marginalidad.

El cine cubano contemporáneo ha llamado la atención sobre el proceso de crisis de los noventa, conocido como Período Especial. El siguiente trabajo se acerca a dos filmes, *Larga distancia* de Esteban Insausti y *Suite Habana* de Fernando Pérez, para explorar dos modos significativos de representación de la crisis, orientados alrededor de ejes fundamentales como el hambre y la marginalidad. El análisis de las variaciones en las imágenes proyectadas dará cuenta de la intrahistoria y los conflictos de sobrevivencia humanos en los escenarios de la precariedad.

Palabras clave: Hambre, marginalidad, cine cubano, imaginarios de la crisis.

Cinematographic Imaginaries of the Cuban Crisis, between Hunger and the Paradoxes of Marginality.

Contemporary Cuban cinema has drawn attention to the crisis of the 90's, known as the Special Period. This article approaches two films, Esteban Insausti's *Larga distancia (Long Distance)* and Fernando Pérez' *Suite Habana*, in order to explore two significant modes of representation of the crisis, oriented around the fundamental axes of hunger and marginality. The analysis of the variations in the shown images will provide an account of the internal history and the conflicts of human survivors in precarious contexts.

Keywords: Hunger, marginality, Cuban cinema, imaginaries of the crisis.

Colaboradores en este número

Luis Vicente de Aguinaga es profesor titular en la Universidad de Guadalajara (México) y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Ha publicado nueve libros de investigación literaria, crítica y ensayo, tres de los cuales tratan acerca de la obra de Juan Goytisolo (*Rumor de la ciudad al hundirse*, de 2003, *La migración interior*, de 2005, y *Juan Goytisolo: identidad y saber poético*, de 2014). La poesía, principalmente la de lengua española, es el tema de otros libros suyos, como *Lámpara de mano* (2004), *El pez no teme ahogarse* (2014) y *Sabemos del agua por la sed* (2014). También es autor de una "invitación a la crítica literaria" (*Otro cantar*, de 2006) y de un par de compendios de crónicas y ensayos diversos: *Signos vitales* (2005) y *Todo un pasado por vivir* (2013).

Contacto: luis_vicente_de_aguinaga@yahoo.com.mx

Javier Bragado Echevarría es doctorando en la Universidad de Granada desde 2013 y su campo de investigación es la Historia Militar en la Edad Moderna. Ha trabajado sobre Historia Social del Ejército de los siglos XVII y XVIII, el análisis microhistórico de la "sociedad regimental" y el servicio de militares suizos a la Monarquía Hispánica. En la actualidad desarrolla su tesis doctoral, centrada en el servicio de regimientos suizos en el ejército español durante el siglo XVIII.

Contacto: bragadoechevarria@gmail.com

Ariel Camejo Vento, Licenciado en Letras, es Profesor Auxiliar del Departamento de Estudios Teóricos y Sociales de la Cultura de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, donde recibió en dos ocasiones el Premio Anual de Investigación. Sus líneas de investigación están relacionadas con los estudios culturales sobre Cuba y el Caribe, así como con las representaciones contemporáneas de la ciudad. Cuenta con múltiples publicaciones en plataformas nacionales e internacionales y es Vicepresidente de la Asociación de Escritores del Caribe. Ha coeditado los volúmenes *Saint-John Perse: por los caminos de la tierra* (2008), *Elogio de la Creolidad* (2014) y *Pa(i)sajes urbanos*.

Contacto: ariel@fayl.uh.cu

Julia González de Canales Carcereny se doctoró en 2014 en la Universidad de San Gallen con una tesis sobre el placer y la irritación del lector ante la lectura de la obra literaria de Enrique Vila-Matas. Después de trabajar un año y medio como docente de literatura contemporánea española e hispanoamericana en la Universidad de Neuchâtel, en la actualidad es asistente postdoctoral en la Universidad de Viena. Es autora de múltiples artículos sobre la obra de Vila-Matas. Su libro *Rele-*

yendo a Enrique Vila-Matas. *Placer e irritación* será publicado en 2016 por la editorial Anthropos.

Contacto: julia.gonzalez.de.canales.carcereny@univie.ac.at

Maiels González Fernández es Licenciada en Letras y Profesora de la Cátedra de Estudios Lingüísticos y Literarios de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Ha participado en diferentes eventos teórico-críticos y ha publicado numerosos ensayos en revistas y volúmenes nacionales e internacionales, indagando sobre las prácticas literaria en el Caribe, así como sobre la literatura fantástica y la ciencia ficción. Sus cuentos han sido incluidos en varias antologías fuera y dentro del país y obtuvo la beca de creación Caballo de Coral, 2015.

Contacto: luxcuba@enet.cu

Isabel Hernández es profesora titular de Literatura alemana en la Universidad Complutense de Madrid, donde se doctoró con una tesis sobre el concepto de "patria" en la literatura alemana contemporánea, ejemplificado en el análisis de la obra del escritor suizo Gerold Späth. Sus campos de investigación son principalmente la literatura suiza en lengua alemana, la literatura alemana de los siglos XIX, XX y XXI, la literatura comparada y la traducción literaria. Es autora de diversos estudios sobre distintos periodos y géneros de las letras alemanas, así como de numerosas traducciones de autores de lengua alemana de diversas épocas. Ha sido profesora invitada en diversas universidades europeas y americanas. Es también editora de las revistas *Revista de Filología Alemana* y *Estudios de Traducción*, así como coeditora del *Ibero-amerikanisches Jahrbuch für Germanistik*. En la actualidad dirige el Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores de la UCM, el grupo de investigación en traducción literaria INTRAL y coordina el Máster en Traducción Literaria de esta Universidad.

Contacto: isabelhg@filol.ucm.es

Gerold Hilty (1927-2014) fue catedrático de Lingüística Francesa y de Lenguas y Literaturas Iberorrománicas en la Universidad de Zúrich de 1959 a 1993. Fue Decano de la Facultad de Letras (1976-1987) y Rector de la Universidad de Zúrich (1980-1982) y, después de su jubilación, Rector de la Universidad de la Tercera Edad de Zúrich. Durante casi 30 años dirigió la revista *Vox Romanica*. Fue presidente de varias asociaciones científicas internacionales, miembro correspondiente de la *Real Academia Española*, académico correspondiente de la *Real Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, miembro de honor de la *Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, y miembro de varias asociaciones de hispanistas (AHLE, AIH, SSEH). Formaba parte del comité de redacción de prestigiosas revistas y era *Doctor honoris causa* por las Universidades de Basi-

lea y Zaragoza. Entre sus numerosas publicaciones destacan *Aly Aben Ragel*, El libro conplido en los iudizios de las estrellas. Traducción hecha en la Corte de Alfonso el Sabio (1954), *Langue française: phonétique, morphologie, syntaxe, différences de structure entre le français et l'allemand* (1974), *Gallus und die Sprachgeschichte der Nordostschweiz* (2001) y la edición en cinco tomos de las *Actes du 20e Congrès international de linguistique et philologie romanes, Université de Zurich (6-11 avril 1992)* (1993). Una selección de sus artículos se publicó en *Íva-l con la edat el coraçon creçiendo: estudios escogidos sobre problemas de lengua y literatura hispánicas* (ed. de Itz'ar López Guil et al., 2007).

Julienne López Hernández es Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Desde el año 2012 trabaja como docente en el Departamento de Estudios Teóricos y Sociales de la Cultura de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Ha cursado numerosos cursos de postgrado, así como colaborado sobre temas de artes visuales cubanas, latinoamericanas y caribeñas en publicaciones como la revista sobre artes visuales *Artecubano*, el boletín *Noticias de Artecubano*, la revista de la UNAM *De Raíz Diversa*, www.artoncuba.com y www.cubartecontemporaneo.com, así como en catálogos personales de artistas cubanos contemporáneos.

Contacto: julienneh@gmail.com

Adriana López-Labourdette es profesora de literatura y cultura latinoamericana en la Universidad de Berna, donde se doctoró en 2004. Aca-ba de culminar un *Postdoc (Habilitation)*, en la Universidad de St. Gallen, sobre figuras monstruosas en la literatura hispánica contemporánea. Sus áreas de enseñanza e investigación vinculan los estudios filológicos y los estudios culturales, en temas como el canon literario, los imaginarios urbanos, los cuerpos extra/ordinarios y las culturas de la memoria. Es autora de *Esa moneda que no es nunca la misma. Jorge Luis Borges y el canon literario* (Olms, 2008), y ha coordinado y coeditado los volúmenes *Disonancias americanas* (2011), *Pa(i)sajes urbanos* (2015), *Des/Memorias* (2016).

Contacto: adriana.lopez-labourdette@rom.unibe.ch

José L. Nogales Baena. Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla, cursó después, en la misma institución, el Máster en Literatura General y Comparada. En la actualidad escribe una tesis doctoral sobre la intertextualidad en la narrativa breve de Sergio Pitól, sobre quien ya ha publicado un par de artículos. En breve aparecerán otros artículos suyos sobre textos de Jorge Luis Borges y Juan Rulfo estudiados desde el punto de vista de la literatura comparada.

Contacto: joseluisnogales@gmail.com

María J. Ortega Máñez es doctora en literatura francesa (especialidad: teoría del teatro) por la Universidad de Paris-Sorbonne (Paris IV) y licenciada en filosofía por la Universidad de Paris I Panthéon-Sorbonne. Recientemente se ha publicado su traducción de la obra de Denis Guénoun *¿El teatro es necesario?* (Ediciones Antígona). Ha impartido clases de literatura y filosofía española en Sciences Po Paris y actualmente en la Universidad de Paris-Sorbonne.

Contacto: mjortegamanez@gmail.com

Adrián J. Sáez (San Sebastián, 1988) es doctor en Literatura Hispánica por la Universidad de Navarra (2013) y Premio Horstmann de la Universidad de Münster (2011-2012), y actualmente es *assistant doctorant* en la Université de Neuchâtel. Trabaja preferentemente sobre Cervantes, la poesía de Quevedo, relaciones entre literatura y artes (pintura, escultura, tapicería) y la autobiografía del Siglo de Oro, entre otras cuestiones.

Contacto: adrian.saez@unine.ch

Astrid Santana Fernández de Castro (La Habana, 1977) es profesora e investigadora del Departamento de Estudios Teóricos y Sociales de la Cultura de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Es Doctora en Ciencias Literarias por la Universidad de La Habana. Su área de especialización es la literatura comparada y el cine. Ha publicado artículos en revistas especializadas y los libros *Islas y ficciones* (Ed. Arte y Literatura, 2007) y *Literatura y cine. Lecturas cruzadas sobre las Memorias del subdesarrollo* (Editorial UH-Ediciones ICAIC, 2010).

Contacto: astrid@fayl.uh.cu

BOLETÍN HISPÁNICO HELVÉTICO

Normas de redacción

1. Los originales se entregarán por correo electrónico en formato Word y PDF antes del 15 de enero para el número de primavera y antes del 15 de junio para el número de otoño: marco.kunz@unil.ch.

2.1. Los artículos, escritos en español, formato DIN A4, tendrán una extensión entre 20.000 y 60.000 signos (incl. espacios blancos entre palabras).

2.2 Los artículos incluirán un resumen (*abstract*) de unos 400-1000 signos (incl. espacios blancos entre palabras) en español y, si es posible, en inglés (con traducción también del título del artículo), y unas palabras clave (3-6), también en español e inglés.

2.3. Se ruega añadir al abstract una breve nota biográfica en español (no más de 500 signos) e indicar el correo electrónico y una dirección postal.

3. El título del artículo debe aparecer justificado a la izquierda, en negritas 12 pt Palatino o Times New Roman (el subtítulo en 10 pt), seguido de nombre(s) y apellido(s) del autor, justificado(s) a la izquierda, en tamaño 10 pt, y el nombre de la institución a la derecha, en 10 pt cursiva, seguido de un espacio sencillo.

4. Los títulos de capítulos deben aparecer en tamaño 10 pt Palatino o Times New Roman, en versalitas, ajustados a la izquierda y precedidos y seguidos de un espacio en blanco.

5. Composición del texto

- interlineado simple
- tamaño 10 pt Times New Roman, justificado a ambos lados.
- sangrado 0.5 cm en la primera línea de cada párrafo.

6. Citas

Las citas breves se incorporarán al texto entre comillas dobles ("..."). Las citas más extensas de tres líneas formarán un párrafo aparte, sangrado a 1.0 cm del margen izquierdo (más un sangrado de 0.5 cm en la primera línea de cada párrafo),

tamaño 8 pt, justificado, interlineado sencillo. Omisiones y cambios en las citas se pondrán entre corchetes: p. ej. [...], [sic!].

7. Notas al pie

7.1. Las notas tendrán las características siguientes: tamaño 8pt Palatino o Times New Roman, interlineado sencillo, sangrado 0.5 cm en la primera línea. El número de llamada a las notas se pondrá antes del signo de puntuación.

7.2.1. Las referencias bibliográficas correspondientes a las citas se pondrán en nota a pie de página indicando, la primera vez que se cita un texto, los datos completos según las normas especificadas para la bibliografía (v. 8). Se usarán las abreviaturas p. y pp. para la(s) página(s).

7.2.2. En las citas posteriores se pone *Ibid.* cuando la nota inmediatamente anterior remite al mismo texto; en todos los demás casos, se indican el apellido del autor y el año de publicación seguidos de *op. cit.*

P. ej.: Fuentes (1995), *op. cit.*, pp. 23-24.

7.2.3. Cuando se trata de una cita de segunda mano, indiquen, si posible, la referencia completa del texto original, seguida de "cit. en:" y la referencia completa del texto de donde han tomado la cita.

7.2.4. Si el artículo analiza una sola obra, las referencias correspondientes a esta obra se indicarán en el texto principal, entre paréntesis después de cada cita —ej.: "Para hacer las cosas no hay más que hacerlas" (p. 9)—, excepto la primera vez que se cita el libro (v. 7.2.1).

7.2.5. Si el artículo analiza varias obras que se citan a menudo, las referencias correspondientes se ponen en el texto principal indicando, entre paréntesis después de cada cita, el título abreviado y el número de página —ej.: "Tijuana es el proyecto caído de la posmodernidad" (*Tijuanologías*, p. 114)—, excepto la primera vez que se citan (v. 7.2.1).

8. Bibliografía

La bibliografía debe aparecer después del texto. Se mencionarán autor con nombres y apellidos completos (los nombres no se abreviarán nunca), título, lugar y fecha de publicación según los modelos dados:

8.1. Libros

Cota Torres, Édgar: *La representación de la leyenda negra en la frontera norte de México*. Phoenix: Orbis, 2007.

Rulfo, Juan: *Pedro Páramo*, ed. de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra, 2008, 21ª ed.

— *El llano en llamas*, ed. de Carlos Blanco Aguinaga. Madrid: Cátedra, 1986, 3ª ed.

Yépez, Heriberto/ Montemozolo, Fiamma/ Peralta, René: *Here is Tijuana*. London: Black Dog, 2006.

Garza, Roberto (ed.): *Contemporary Chicano Theatre*. Notre Dame: Notre Dame University Press, 1976.

8.2. Artículos en libros

Toro, Alfonso de: «Figuras de la hibridez: Carlos Fuentes, Guillermo Gómez Peña, Gloria Anzaldúa y Alberto Kurapel», en: Mertz-Baumgartner, Birgit/ Pfeiffer, Erna (eds.): *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Frankfurt a. M./ Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2005, pp. 83-103.

8.3. Artículos en revistas

Villoro, Juan: «Nada que declarar. Welcome to Tijuana», *Letras Libres*, II, 17 (mayo 2000), pp. 16-20.

8.4. Publicaciones electrónicas

Se indicarán el máximo de informaciones disponibles, es decir, si es posible, nombre(s) y apellido(s) del autor, título del texto, título de la revista electrónica o página web, fecha de la publicación, y *en todos los casos* la dirección de la página web (URL) y la fecha de consulta:

Ali-Brouchoud, Francisco: «Entrevista al artista Guillermo Gómez-Peña: Un chicano en Tucumán», *Página/12*, 14-VI-2005, <http://www.pagina12.com.ar/diario/artes/index-2005-06-20.html> (consultado 11-III-2008).

9. Sólo deberían incluirse imágenes si éstas resultan imprescindibles para la comprensión del texto y si el autor del artículo tiene los derechos de reproducción. Las imágenes y las tablas se mandarán también en formato PDF y JPG y deben ajustarse al formato de la revista (es decir, no exceder un máximo de 10 cm

de ancho y 17 cm de alto) e integrarse sin problemas en el texto (en el caso contrario tendrán que ser reproducidas en un apéndice).

10.1. Se agradece el envío de artículos inéditos. La dirección y el consejo de redacción de la revista se reservan el derecho de decidir si un artículo se publica o no.

10.2. Para garantizar la calidad de los artículos, éstos pueden ser sometidos a una evaluación por parte de dos expertos: si ambos dictámenes son positivos, el artículo se publicará y se indicará en la primera página que se trata de un “peer reviewed article”.

CONDICIONALIDAD Y CONCESIVIDAD EN
JUDEOESPAÑOL MODERNO ESCRITO

TEORÍA Y ANÁLISIS DE CORPUS

ביק קי מי אנארטן קוננו סנטיק ? נו ע"י-
ביק אארט טא"צוק פאר"ינטיק סינקידוק
אי אנטיקסוזוק ? פו ננאר"דו איקטא חקי :
אי"ט מי אדורט, ט"ן קונפ"אינקה אין אי"ט .
קלמרט. — אח ! קי קלמרט נו קי מי
פאקט אין נ"י, היקטי קאזאנטינעו קי ז"י
קי"י, **נאלגראדו** טודו, פור דאר קאטיק-
פאקטי"ן, אה נ"י אורג"לי"י סינדע"יאדו, אארט
קי ז"י קי א"ו נ"י אזי איקערניקסיר .
איקטי אונצ"י, קי א"ק נ"י ננאר"דו, ז"י
קדישה פ"ליירני די אי"ט, אח ! מי רונג,

Sandra Schlumpf

© Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Lausanne, 2015
Sandra Schlumpf

Distribuidor: Pórtico Librerías
Muñoz Seca, 6
Zaragoza (España)
distrib@porticolibrerias.es
www.porticolibrerias.es

ISBN: 978-84-7956-146-8, Depósito legal: Z 1453-2015

Director: Antonio Lara Pozuelo
Co-editoras: Mariela de La Torre & Victoria Béguelin Argimón
Section d'espagnol
Université de Lausanne
CH-1015 Lausanne

Volumen publicado con la generosa ayuda de:

Dissertationenfonds der Universität Basel
Werenfels-Fonds - Freiwillige Akademische Gesellschaft Basel



Soutenu par l'Académie suisse
des sciences humaines et sociales
www.assh.ch

Resumen

El tema del presente estudio es la expresión de la condicionalidad y de la concesividad en judeoespañol moderno escrito (1880-1930). En la primera parte, se expone el contexto histórico-político y sociocultural que permitió la formación del judeoespañol moderno y se elabora una profunda base teórica sobre las dos categorías oracionales mencionadas. En la segunda parte, se describen los distintos tipos de construcciones condicionales y concesivas que se emplean en los textos sefardíes y se incluye, además, un excursus sobre las oraciones adversativas. En todos los casos, se analizan los conectores empleados en las oraciones estudiadas (sobre todo conjunciones y locuciones conjuntivas) y el uso modo-temporal en prótasis y apódosis. También se toman en consideración factores diacrónicos y criterios contextuales, tales como la autoría de los textos analizados, su procedencia geográfica y los registros y tipos textuales. De esta manera, se perfilan características, evoluciones y tendencias internas del judeoespañol, influencias de las lenguas de contacto (en la época moderna, sobre todo del francés y del italiano), así como similitudes y diferencias entre la lengua sefardí y el castellano.

El *Boletín Hispánico Helvético* (BHH) es el órgano de expresión de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos (SSEH).

Además de brindar información acerca de las actividades realizadas en el seno del hispanismo suizo, el BHH ofrece un espacio de difusión del hispanismo en sus diversas tendencias hermenéuticas y campos de interés (la investigación literaria, lingüística, histórica y cultural). Constituye asimismo una plataforma de publicación para los jóvenes hispanistas incentivándolos de este modo en su labor investigadora.

BHH se publica con ayuda económica de la ASSH (Académie Suisse des Sciences Humaines et Sociales):

<http://www.sagw.ch/fr/sseh/publikationen/Boletin-Hispanico-Helvético.html>.

BHH sale dos veces al año (primavera y otoño). Los artículos que aparecen en la revista son evaluados y revisados por los miembros del Comité de redacción y en casos especiales por el Comité científico.

Diríjase toda correspondencia relacionada con el contenido del BHH a Marco Kunz, Université de Lausanne, Faculté des Lettres, Section d'Espagnol, UNIL-Dorigny, Anthropole 4125, CH-1015 Lausanne, SUIZA (dirección electrónica: marco.kunz@unil.ch).

Para hispanistas suizos o residentes en Suiza, la suscripción al BHH está incluida en la cuota de socio de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.

Precio de suscripción por 2 números anuales:

Europa: 40 CHF, Resto del mundo: 45 CHF, Número suelto: 25 CHF.

Para suscripciones, diríjase al secretario de la revista, Ángel Berenguer Amador: angel.berenguer@unibas.ch.

SOCIEDAD SUIZA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS

Presidente

Antonio Sánchez Jiménez (Université de Neuchâtel)

Vice-Présidentes

Marco Kunz (Université de Lausanne)

Dolores Phillipps-López (Université de Genève / Université de Lausanne)

Tesorera

Carlota de Benito Moreno (Universität Zürich)

Secretaría

Elena Padrón Castilla (Université de Neuchâtel)

elena.padron@unine.ch

ISSN: 1660-4938

Dep. Legal: V-2207-2003



Soutenu par l'Académie suisse
des sciences humaines et sociales
www.assh.ch